

É T U D E S   S U R   L E   1 8 °   S I È C L E

X V I I I

HORS SÉRIE 10

**L'ÉMERGENCE DES BEAUX-ARTS EN BELGIQUE**

INSTITUTIONS, ARTISTES, PUBLIC  
ET PATRIMOINE (1773-1835)

2004 • ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES



CHRISTOPHE LOIR



À la mémoire de Judith Ogonovszky dont les travaux novateurs  
et les conseils avisés m'ont profondément influencé

É T U D E S   S U R   L E   1 8<sup>e</sup>   S I È C L E

X V I I I

Revue fondée par Roland Mortier et Hervé Hasquin

**DIRECTEURS**

Bruno Bernard et Manuel Couvreur

**COMITÉ DE RÉDACTION**

Bruno Bernard, Manuel Couvreur, Brigitte D'Hainaut,  
Michèle Galand, Roland Mortier, Raymond Trousson, Valérie Van Crugten-André.

G R O U P E   D ' É T U D E   D U   1 8<sup>e</sup>   S I È C L E

**ÉCRIRE À**

Bruno Bernard [bbernard@ulb.ac.be](mailto:bbernard@ulb.ac.be)

Manuel Couvreur [manuel.couvreur@ulb.ac.be](mailto:manuel.couvreur@ulb.ac.be)

ou à l'adresse suivante

Groupe d'étude du 18<sup>e</sup> siècle

Université libre de Bruxelles (CP 108)

Avenue F.D. Roosevelt 17 • B-1050 Bruxelles

<http://www.ulb.ac.be/rech/inventaire/unites/ULB022.html>

**L'ÉMERGENCE DES BEAUX-ARTS EN BELGIQUE**  
INSTITUTIONS, ARTISTES, PUBLIC  
ET PATRIMOINE (1773-1835)

CHRISTOPHE LOIR

**Prix du Fonds Suzanne Sulzberger 2004**  
Publié avec le soutien de la Communauté française Wallonie-Bruxelles

É T U D E S   S U R   L E   1 8 °   S I È C L E

X V I I I

HORS SÉRIE 10

**L'ÉMERGENCE DES BEAUX-ARTS EN BELGIQUE**  
INSTITUTIONS, ARTISTES, PUBLIC  
ET PATRIMOINE (1773-1835)

CHRISTOPHE LOIR

2 0 0 4  
ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES



# Remerciements

Cet ouvrage est tiré des recherches effectuées dans le cadre d'une thèse de doctorat en tant qu'aspirant au Fonds national de la recherche scientifique, conduite sous la direction de Hervé Hasquin, professeur à l'Université libre de Bruxelles, que je remercie chaleureusement pour la confiance et la liberté qu'il m'a accordées.

Que soient également remerciés pour leur aide Bruno Bernard, Claire Billen, Claude Bruneel, Sébastien Clerbois, Denis Coekelberghs, Manuel Couvreur, Alexia Creusen, Olivier Damme, François de Callatay, Anne Delvingt, Dominiek Dendooven, Léon de Rantère, Alain Dierkens, Sébastien Dubois, Xavier Duquenne, Jean-Marie Duvosquel, Amélie Favry, Michèle Galand, Jean-Jacques Heirwegh, Annie Heritier, Luc Hiernaux, Serge Jaumain, Alain Jacobs, Caroline Koelman, Marc Libert, Gaëtane Maës, Didier Martens, Benoît Mihail, René Plisnier, Dominique Poulot, Claude Sorgeloos, Sven Steffens, Athéna Tsingarida, Jeffrey Tyssens, Anne Vandembulcke, Michèle Van Kalck, Sabine Van Sprang, Guy Vanthemsche, Nathalie Verbruggen, Didier Viviers, Eugène Warmenbol ainsi que le personnel des différentes institutions visitées.

Un remerciement tout particulier à Tatie Lefebvre et Christiane Loir dont l'aide patiente et efficace fut indispensable à la réalisation de cet ouvrage.





# Introduction

Lors de la publication de mon ouvrage sur la sécularisation des œuvres d'art et la création du musée de Bruxelles au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, plusieurs indices me laissaient entrevoir qu'il ne s'agissait là que d'un aspect d'un phénomène beaucoup plus large touchant l'ensemble du monde artistique belge<sup>1</sup>. Mes recherches ultérieures devaient confirmer ce pressentiment. À côté de la naissance des musées apparaissaient également les premiers salons des beaux-arts, les premières sociétés artistiques ainsi que le développement des académies. Ces innovations institutionnelles semblaient avoir des liens étroits et s'accompagner de transformations du statut des artistes, du public et du patrimoine. Durant cette époque charnière de l'histoire de la culture européenne, à la fin de l'Ancien Régime et au début de l'époque contemporaine, le monde artistique se modernisait et s'adaptait aux bouleversements politiques et culturels. Dans le cadre de ma thèse de doctorat, conjuguant les apports de ma double formation en histoire et en histoire de l'art, j'ai approfondi l'étude de cette période fascinante, afin de démontrer l'existence d'une reconfiguration profonde du monde artistique en Belgique, touchant à la fois le cadre institutionnel, le statut de l'artiste, le rapport aux œuvres et les pratiques du public ; soit les institutions, les hommes et les œuvres. L'émergence du concept de « beaux-arts », qui sous-tend la valorisation et la réunion de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de l'architecture, est un aspect capital de cette reconfiguration du monde artistique.

L'étude de la sécularisation des œuvres d'art et de la naissance du musée de Bruxelles m'avait amené à mettre en exergue l'année 1773 durant laquelle se sont opérées les premières sécularisations aboutissant à un projet de galerie publique, et l'année 1835, marquée par la prise de l'arrêté royal reconnaissant officiellement un musée national à Bruxelles. Ces dates sont également des dates charnières dans le cadre d'une histoire plus globale des transformations du monde artistique en Belgique.

En effet, en 1773, l'impératrice Marie-Thérèse promulgue deux ordonnances sur la libéralisation des professions artistiques et le gouverneur général Charles de Lorraine accorde sa protection à l'académie des beaux-arts de Malines. Quant à l'arrêté royal du 7 janvier 1835 portant création d'un musée national, il est pris le même jour que trois arrêtés royaux relatifs à l'organisation d'un salon des beaux-arts, la création d'une commission pour la conservation des monuments et l'annonce d'une commande officielle de statues représentant les Belges les plus illustres. Trois semaines plus tard, le 29 janvier 1835, lors du vote du budget du ministère de l'Intérieur à la Chambre des représentants, des subsides sont accordés aux académies des beaux-arts d'Anvers, Bruxelles, Bruges, Gand et Liège. Retenir les années 1773 et 1835 pour délimiter le cadre chronologique de cette étude se justifie donc pleinement. Ce choix permet également de dépasser les traditionnelles césures historiques (entre les époques moderne et contemporaine) et politiques (entre les régimes autrichien, français, hollandais et belge) et ainsi d'envisager l'ensemble de cette époque de transition, des deux dernières décennies de l'Ancien Régime aux premières années du jeune royaume. Tant en Belgique qu'à l'étranger, plusieurs chercheurs ont démontré qu'englober la fin des temps modernes et le début de l'époque contemporaine permettait de jeter un nouvel éclairage sur l'histoire culturelle, artistique, politique et religieuse <sup>2</sup>.

Ce découpage chronologique m'a semblé le plus adéquat pour mettre en lumière l'évolution et l'apport des quatre régimes politiques successifs : l'innovation à la fin du régime autrichien (1773-1794) ; l'expansion sous le régime français (1794-1814) ; l'administration sous le régime hollandais (1814-1830) et enfin, la consécration durant les premières années qui suivent l'indépendance (1830-1835). Afin d'appréhender les transformations du monde artistique dans leur globalité, j'ai analysé conjointement les acteurs (représentants des pouvoirs publics, artistes, public) et les cadres institutionnels d'enseignement (académies et écoles centrales), d'encouragement (sociétés et salons) et de conservation (musées).

Envisager les différentes facettes d'un phénomène aussi complexe que la reconfiguration du monde artistique ne peut se concevoir qu'en associant les disciplines de l'histoire et celles propres à l'histoire de l'art, en particulier plusieurs approches récentes : le renouvellement de l'histoire institutionnelle par l'histoire culturelle, la sociologie de l'art, l'étude de la sphère publique, les *gender studies*, la réévaluation du courant néo-classique, l'histoire du goût ainsi que l'histoire du marché de l'art et des collections. Il convient de présenter ici les apports et les carences de ces approches dans le cadre de notre étude.

Depuis une quinzaine d'années, l'histoire institutionnelle s'est profondément renouvelée, notamment sous l'influence de l'histoire culturelle qui a poussé de nombreux chercheurs à étudier les politiques et les institutions culturelles, le patrimoine et les pratiques culturelles <sup>3</sup>. En ce qui concerne les institutions artistiques, les études fondatrices de Nikolaus Pevsner sur les académies et de Germain Bazin sur les musées ont ainsi été revisitées, principalement par les chercheurs anglo-saxons et français <sup>4</sup>. Les notions d'académies et d'académisme ont été reconsidérées dans plusieurs ouvrages sur les académies en général ou sur une académie particulière <sup>5</sup>. L'étude de l'enseignement du dessin, également, permet un nouveau regard sous l'angle pédagogique <sup>6</sup>. En ce qui concerne l'histoire des musées, celui du Louvre a fait

l'objet sans aucun doute du plus grand nombre d'études fouillées et de publications de sources <sup>7</sup>. Quant à Dominique Poulot, il a publié de nombreux ouvrages sur les institutions muséales en les replaçant dans la perspective plus large d'une histoire du patrimoine <sup>8</sup>. Cette dernière excite de plus en plus la curiosité des chercheurs, telle Annie Héritier qui, à la croisée de l'histoire culturelle et de l'histoire du droit, s'est lancée dans l'étude de la genèse de la notion juridique de patrimoine culturel <sup>9</sup>. Dans le sillage de l'histoire des musées et du patrimoine, l'histoire des tribulations des œuvres pendant cette période mouvementée permet également de jeter un nouveau regard sur la vie artistique, particulièrement à propos des saisies pendant la période française qui, pour l'Allemagne, viennent de faire l'objet d'une étude remarquable menée par Bénédicte Savoy <sup>10</sup>. Quant aux salons des beaux-arts, événements culturels de première importance au XIX<sup>e</sup> siècle, Constant Cuypers et les éditions *L'Echelle de Jacob*, respectivement pour les Pays-Bas et la France, ont lancé des projets de mise en ligne ou de publication des catalogues d'époque décrivant les œuvres qui y étaient exposées <sup>11</sup>. Outre ces initiatives d'inventorisation, trois études récentes sur les salons des beaux-arts se distinguent particulièrement : celle de Gaëtane Maës sur les salons lillois, celle de Gérard-Georges Lemaire sur les salons parisiens et celle sur les expositions de la *Royal Academy*, éditée par David H. Solkin <sup>12</sup>. Deux synthèses nous offrent une histoire des institutions artistiques du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours : celle de Gérard Monnier pour la France et celle de Gordon Fyfe pour l'Angleterre <sup>13</sup>. Quant à Marie-Claude Chaudonneret, qui s'est concentrée sur les institutions artistiques françaises de la Restauration à la monarchie de Juillet, elle a mis en évidence l'utilité d'analyser en détail les différents rouages institutionnels de la vie artistique et les relations qui se tissent entre l'État et les artistes <sup>14</sup>.

En Belgique, l'intérêt pour les relations entre l'État, les institutions et les artistes a donné lieu à différentes études. C'est déjà cette approche qu'adopta Judith Ogonovszky dans sa thèse de doctorat consacrée à la peinture monumentale. Plusieurs articles lui ont permis de développer ces nombreux aspects inconnus ou méconnus de l'art officiel belge du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>15</sup>. Pour la période contemporaine, le rôle de l'État est également au centre de plusieurs travaux récents consacrés à l'histoire des politiques culturelles en Belgique : l'analyse du cas liégeois par Étienne Hélin et Suzy Pasleau, ainsi que l'ouvrage sur la politique artistique des pouvoirs publics en Belgique édité par Ginette Kurgan-van Hentenryk et Valérie Montens <sup>16</sup>. C'est dans ce prolongement des études sur la politique culturelle et les relations entre l'État et les artistes que se situent deux thèses de doctorat défendues en 2001 : celle de Virginie Devillez sur la période de l'entre-deux guerres et celle de Christine Dupont sur le voyage des artistes en Italie <sup>17</sup>. Si l'étude de la politique culturelle de l'époque contemporaine suscite, depuis peu, l'intérêt de plusieurs chercheurs en Belgique, il faut cependant constater que l'histoire des institutions artistiques (académies, musées, salons) reste assez mal connue. Les ouvrages sont, soit fort anciens et contiennent principalement des informations factuelles dont les auteurs ne mentionnent pas systématiquement les sources <sup>18</sup>, soit commémoratifs, souvent publiés par les institutions elles-mêmes pour accompagner une exposition <sup>19</sup>. Leurs auteurs n'ont ni la prétention d'offrir une étude exhaustive ni la possibilité de proposer une remise dans un contexte culturel plus général. Deux ouvrages d'histoire institutionnelle qui paraîtront dans le courant

de l'année 2004, l'un sur les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et l'autre sur l'école centrale de Mons, se distinguent toutefois par leur ampleur et leur qualité <sup>20</sup>. Espérons que ces deux initiatives remarquables inciteront d'autres institutions à lancer des projets de recherches similaires.

Outre l'histoire culturelle et institutionnelle, la sociologie de l'art s'avère également fort fructueuse dans le cadre de l'étude de l'émergence des beaux-arts. En soulignant l'importance des conditions de production, de médiation et de réception des œuvres d'art, elle permet de jeter un éclairage original sur le statut des artistes et du public. Dans le sillage des recherches de Pierre Bourdieu et de la notion de « sphère artistique », Nathalie Heinich a théorisé la sociologie de l'art et l'a appliquée au statut de l'artiste <sup>21</sup>. Dans le monde anglo-saxon, l'on peut mentionner l'ouvrage de Howard Saul Becker sur les mondes de l'art <sup>22</sup>. En Belgique, excepté les travaux de Daniel Vander Gucht, la sociologie de l'art n'a que très rarement influencé les chercheurs <sup>23</sup>.

En ce qui concerne plus particulièrement l'étude du public, la notion de « sphère publique » théorisée par Jürgen Habermas a inspiré, plus ou moins fortement, plusieurs historiens de l'art dans le monde anglo-saxon. Ils se sont ainsi intéressés à l'étude du public ou de la critique d'art ; c'est le cas de Thomas Crow, John Barrel, Ian Pears, David H. Solkin ou Richard Wrigley <sup>24</sup>. Dans un ouvrage essentiellement documentaire, Robert W. Berger a, pour sa part, analysé les conditions d'accès du public parisien aux œuvres d'art depuis le moyen âge jusqu'en 1800 <sup>25</sup>. En France, c'est au travers de la figure de l'amateur du XVIII<sup>e</sup> siècle que les chercheurs se penchent sur l'histoire du public, tels Charlotte Guichard qui travaille, dans le cadre d'une thèse de doctorat, sur les amateurs à Paris et Jean-Louis Jam qui a édité un ouvrage collectif sur les divertissements et les amateurs <sup>26</sup>.

L'histoire du statut de l'artiste, qui a déjà donné lieu à quelques ouvrages remarquables (outre ceux de Nathalie Heinich cités plus haut, mentionnons ceux de Martin Warnke, Raymonde Moulin, Annie Becq, Annemieke Hoogenboom ainsi qu'un ouvrage paru dans la série *Art and its Histories* et les actes d'un colloque à l'Université de Saint-Étienne) <sup>27</sup>, est également enrichie par les *gender studies*. En (re)découvrant des pans entiers de l'histoire des femmes artistes, ces études apportent un nouvel éclairage sur l'histoire des artistes en général. Dans le monde anglo-saxon, les *gender studies* et les ouvrages sur la pratique du dessin permettent de mieux comprendre les femmes artistes et les amateurs <sup>28</sup>. Très actives en Belgique, depuis quelques années, les recherches sur les femmes artistes ont déjà donné lieu à une exposition accompagnée d'un riche catalogue, à un numéro spécial de la revue *Sextant* et à une thèse de doctorat <sup>29</sup>. Hors du cadre des *gender studies*, le statut de l'artiste n'a à peu près jamais été étudié en Belgique. On ne peut s'inspirer que d'une étude publiée par l'Académie et se réjouir d'initiatives telles que le table ronde sur les stratégies de l'artiste aux Journées de l'Association belge d'Histoire contemporaine en mars 2004 <sup>30</sup>.

Les transformations artistiques qui se sont opérées à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle sont contemporaines du développement du néo-classicisme. Longtemps déprécié, ce courant artistique a commencé à être remis en valeur dans les années 1970, d'abord en Angleterre et en France <sup>31</sup>. En Belgique, la revalorisation du néo-

classicisme a également débuté dans les années 1970 grâce aux travaux précurseurs de Xavier Duquenne sur l'architecture et de Denis Coekelberghs sur la peinture <sup>32</sup>. L'exposition qui s'est tenue, en 1985, au musée d'Ixelles sur les peintres et sculpteurs néo-classiques marque une étape importante dans cette revalorisation <sup>33</sup>. Depuis, on peut mentionner plusieurs études sur Léonard DeFrance <sup>34</sup>, Laurent Delvaux <sup>35</sup>, André Corneille Lens <sup>36</sup>, François Joseph Navez <sup>37</sup>, ainsi qu'une thèse de doctorat consacrée aux architectes belges, entre 1750 et 1830 <sup>38</sup>. L'intérêt pour le courant néo-classique tend à se confirmer, tant à l'étranger qu'en Belgique ; en témoignent les expositions organisées à Rome et à Malines <sup>39</sup>.

Les travaux novateurs de Francis Haskell ont mis en lumière l'intérêt de l'étude de l'histoire du goût tant pour l'histoire de l'art que, plus globalement, pour l'histoire culturelle <sup>40</sup>. Dans ce sillage, plusieurs chercheurs ont étudié la genèse de l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle ; citons Annie Becq, Jean-Louis Déotte et Serge Trottein <sup>41</sup>. En Belgique, il n'y a guère eu d'études marquantes sur l'histoire du goût, depuis l'ouvrage de Suzanne Sulzberger sur la réhabilitation des primitifs flamands et le catalogue de l'exposition sur la gloire de Rubens, alors que ces deux études sont loin d'avoir épuisé le sujet <sup>42</sup>. On peut cependant percevoir un intérêt récent pour la perception des œuvres et l'étude de la fortune critique d'artistes belges dans le cadre d'événements autour d'expositions comme celle consacrée à Rubens et organisée à Lille en 2004 <sup>43</sup>.

Entre histoire du goût et histoire économique, les études sur le marché de l'art et les collections offrent également un éclairage enrichissant pour l'histoire des institutions artistiques, du statut de l'artiste et de l'émergence du public. D'abord centrées sur le début des temps modernes et le XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire des collections et du marché de l'art a accusé un certain retard en ce qui concerne les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles <sup>44</sup>. Ce retard commence à être comblé suite aux quatre colloques consacrés aux collections et au marché de l'art en France, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles <sup>45</sup>. En Belgique, malgré les recherches précoces d'Erik Duverger dans les années 1960 <sup>46</sup>, ce n'est que très récemment que les chercheurs se sont penchés sur l'histoire du marché de l'art et il est à espérer que l'ouvrage de Filip Vermeulen sur le marché de l'art à Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle et le colloque qu'il vient d'organiser dans le sillage de la sortie de cet ouvrage, susciteront des recherches complémentaires <sup>47</sup>. En ce qui concerne plus particulièrement les collections belges au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les études sont fort peu nombreuses : mentionnons les articles de Claude Sorgeloos et de Marie-Jeanne Stallaert, ainsi que les recherches et l'ouvrage du groupe des collections d'antiques <sup>48</sup>.

S'il existe un indéniable dynamisme parmi les chercheurs se consacrant aux différents aspects artistiques de la fin des temps modernes et du début de l'époque contemporaine en Belgique, il faut cependant déplorer de nombreuses lacunes. En matière institutionnelle, il n'existe aucun ouvrage d'ensemble sur les institutions artistiques, aucune synthèse sur les académies ou les musées, dont plusieurs sont encore méconnus voire inconnus ; et l'histoire des salons et des sociétés artistiques reste à écrire. Dans le domaine de l'étude de l'art néo-classique, si des avancées importantes ont été réalisées, de nombreux aspects restent encore à découvrir. Quant aux collections, au marché de l'art et au statut de l'artiste, le terrain est à peu près

vierge. Enfin, et surtout, aucune étude n'envisage conjointement les différentes facettes de la vie artistique de la fin des temps modernes et de l'époque contemporaine en Belgique.

Vu ces lacunes, la présente étude ne pouvait se concevoir sans un important dépouillement de fonds d'archives et d'ouvrages de l'époque. Devant l'ampleur de la tâche, je me suis surtout consacré aux documents concernant les villes d'Anvers, Bruges, Bruxelles, Gand, Liège, Mons et Namur dont l'importance historique et le statut de chef-lieu de département pendant la période française ont fait les principaux foyers des transformations artistiques.

L'historique des académies, des sociétés et des musées nécessite le dépouillement des archives des institutions centrales, provinciales et communales, ainsi que les fonds particuliers de certaines institutions toujours en activité. J'ai ainsi consulté les dépôts des archives des institutions centrales à Paris, La Haye et Bruxelles, ainsi que les dépôts provinciaux et communaux d'Anvers, Bruges, Bruxelles, Gand, Liège, Mons et Namur. Pour les institutions centrales de la période autrichienne, les Archives générales du Royaume à Bruxelles conservent de nombreux documents sur la relation du gouvernement autrichien avec les académies <sup>49</sup> et sur les conséquences artistiques des sécularisations des œuvres d'art des jésuites et des couvents contemplatifs <sup>50</sup>. Pour la période française, le dépouillement de certains fonds des Archives nationales de France s'avère indispensable <sup>51</sup>. La plupart des documents concernant l'action du gouvernement pendant la période hollandaise se trouvent, quant à eux, conservés à La Haye <sup>52</sup>. Malheureusement, l'état actuel des fonds des Archives générales du Royaume à Bruxelles ne permet pas d'analyser les mesures prises par le gouvernement belge, dans le domaine artistique, durant les premières années qui suivent l'indépendance <sup>53</sup>.

Les archives provinciales sont également très utiles pour l'histoire de l'enseignement, de l'encouragement et de la conservation de l'art en Belgique. Elles sont généralement dépositaires des fonds des écoles centrales des départements pendant la période française <sup>54</sup> et de la correspondance avec les autorités communales et centrales concernant les académies <sup>55</sup>. Dans le domaine de l'encouragement, ces dépôts ne fournissent que des informations ponctuelles sur les sociétés et les expositions <sup>56</sup>. La formation des collections artistiques sous le Directoire est bien documentée <sup>57</sup> mais les archives sur les musées sont nettement plus rares après la fermeture des écoles centrales en 1802 puisque ce sont alors les autorités communales qui en ont la tutelle <sup>58</sup>. En revanche, les fonds provinciaux sont particulièrement riches concernant les mesures de protection du patrimoine prises pendant la période hollandaise et après l'indépendance <sup>59</sup>. Les dépôts communaux sont incontournables pour l'histoire des académies dont ils détiennent non seulement la correspondance avec les autorités locales, mais également, comme à Bruges et Gand, les fonds particuliers de ces établissements d'enseignement <sup>60</sup>. On y trouve par ailleurs des renseignements sur les expositions et les sociétés artistiques qui entretiennent généralement des rapports étroits avec les autorités communales <sup>61</sup>. Pour les musées, ces fonds conservent surtout des archives postérieures à la municipalisation de ces institutions sous le Consulat <sup>62</sup>. Certaines institutions artistiques possèdent encore d'anciens fonds d'archives utiles dans le cadre de cette étude. On découvre ainsi de

nombreuses informations sur l'académie anversoise à la Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen, sur la société artistique d'Anvers à l'Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven et sur le musée de Bruxelles aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique <sup>63</sup>.

Pour le chercheur s'intéressant à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature artistique fournit également une source d'une grande richesse. C'est durant cette période qu'apparaissent les catalogues de vente, les catalogues de musées, les livrets de salons, les manuels d'enseignement, les guides de voyages et la presse artistique. La plupart de ces publications regorgent d'informations précieuses <sup>64</sup>. Les règlements, les programmes des cours et les discours de remise des prix fournissent de nombreuses informations concernant les académies et les écoles centrales. Près d'une vingtaine de catalogues sont consacrés aux collections des musées d'Anvers, Bruxelles et Gand durant cette période. Les sociétés artistiques ont parfois publié leurs règlements, les procès-verbaux de leurs réunions et certains mémoires de leurs membres. Quant aux salons des beaux-arts, ce sont les événements artistiques qui ont suscité le plus grand nombre de publications : programmes des concours, catalogues d'expositions, suppléments, listes des souscripteurs, comptes rendus, discours. Les catalogues de ces salons sont particulièrement précieux pour l'historien et l'historien de l'art. Grâce à cette source, le chercheur a accès à la quasi-totalité de la production artistique en Belgique au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur consultation permet, par exemple, de préciser l'attribution, la datation, l'iconographie, les données techniques et les propriétaires de certaines œuvres d'art. Les notices sur les auteurs fournissent des indications biographiques et des informations sur le statut des artistes. Les descriptions iconographiques de ces milliers d'œuvres d'art témoignent notamment des événements politiques et militaires, des conditions économiques, de la vie religieuse, des métiers, des hommes célèbres, du paysage urbain, de la vie culturelle. L'intérêt considérable que représentent ces catalogues et la difficulté de se les procurer, m'ont conduit à établir une banque de données informatiques reprenant tous les éléments contenus dans ces publications. Cette base de données reprenant les informations contenues dans les catalogues des salons des beaux-arts en Belgique entre 1779 et 1835 était annexée à ma thèse de doctorat. Pour des raisons techniques, elle ne peut être mise en réseau à l'occasion de la sortie du présent ouvrage. Avec Pierre-Yves Kairis, j'ai récemment organisé une journée d'études sur les salons des beaux-arts en Belgique afin de développer la recherche sur ce thème et, notamment, de définir les moyens nécessaires à l'extension de cette base de données et à sa mise en consultation en ligne <sup>65</sup>. Outre les ouvrages liés aux institutions et aux salons des beaux-arts, il est utile de consulter ceux publiés par les artistes et les amateurs. Les manuels, les traités théoriques, et les notices explicatives d'une œuvre d'art permettent de mieux saisir le contexte dans lequel se développent l'enseignement et la production artistiques. Enfin, les guides de voyage sont une source particulièrement riche grâce aux nombreuses informations qu'ils contiennent à propos des institutions, des lieux d'exposition, du public et de la perception des œuvres d'art. L'intérêt de ce type de sources m'a incité à organiser, avec Serge Jaumain, une journée d'études sur ce thème <sup>66</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la presse connaît également un essor particulier <sup>67</sup>. Le dépouillement systématique du *Messenger des Sciences et des Arts*, à partir de



la période hollandaise et de *L'Artiste*, publié dans les premières années qui suivent l'indépendance belge, s'est révélé très enrichissant <sup>68</sup>. J'ai complété l'étude de ces deux revues spécialisées sur la vie artistique par des sondages dans *L'Oracle*, quotidien bruxellois, édité sous les périodes française et hollandaise <sup>69</sup>. De plus, la consultation de publications officielles telles que la *Pasinomie* et le *Moniteur belge* m'a permis de dresser l'inventaire des mesures législatives en matière artistique <sup>70</sup>.

Ainsi, tenant compte des différentes approches récentes de l'histoire et de l'histoire de l'art, consultant les études antérieures sur des aspects particuliers de la vie artistique belge et dépouillant de nombreux fonds d'archives et la littérature artistique de l'époque, j'ai tenté de reconstituer les conditions de l'émergence des beaux-arts en Belgique au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

## Notes

<sup>1</sup> C. LOIR, *La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles*, Bruxelles, 1998 (numéro hors série des *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*).

<sup>2</sup> En Belgique, voir notamment S. DUBOIS, *L'Invention de la Belgique. Formation et représentations du territoire d'un État-nation, de la paix de Westphalie aux débuts de l'indépendance (1648-1839)*, thèse de doctorat, UCL, 2003 (en cours de publication) ; P. LENDERS (éd.), *Het politiek personeel tijdens de overgang van het ancien regime naar het nieuwe regime in België (1780-1830) – Le personnel politique dans la transition de l'ancien régime au nouveau régime en Belgique (1780-1830)* (Actes du colloque organisé à Bruxelles, le 14 décembre 1991), Bruxelles, 1993 ; D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985 ; D. VAN DE VUIVER, *Les relations franco-belges dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux, 1750-1830*, 4 vol., thèse de doctorat présentée à la Katholieke Universiteit Leuven, 2000. À l'étranger, voir par exemple *Révolutions et justice pénale en Europe. Modèles français et traditions nationales (1780-1830)*, Paris-Montréal, 1999 ; D. POULOT, *Le Passé en révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées. 1774-1830*, 5 vol., thèse de doctorat présentée à l'Université de Paris-I, 1989 ; B. PLONGERON (éd.), *Les défis de la modernité (1750-1840)*, Paris, 1997 (Histoire du christianisme des origines à nos jours, t. X) ; R. WRIGLEY, *The Origins of French Art Criticism : from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1993 ; G. SMITH, *The Emergence of the Professional Watercolourist: Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824*, Ashgate, 2002 ; J. INNES et A. BURNS (éd.), *Rethinking the Age of Reform: Britain 1780-1850*, Cambridge University Press, 2003.

<sup>3</sup> Pour une analyse historiographique et méthodologique de l'histoire culturelle, voir J.-P. RIOUX et J.-F. SIRINELLI, *Pour une histoire culturelle*, Paris, 1997.

<sup>4</sup> L'ouvrage considérable de Nikolaus Pevsner, dont la première édition date de 1940, a été récemment traduit en français, cf. N. PEVSNER, *Les Académies d'Art* (traduit de l'anglais par J.-J. BRETOUT avec la présentation de A. PINELLI, traduite de l'italien par G. D'ANTONY), Paris, 1999. L'ouvrage de Germain Bazin reste également très utile, cf. G. BAZIN, *Le temps des musées*, Liège, 1960.

<sup>5</sup> C. GOLDSTEIN, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, 1996 ; R. CARDOSO DENIS et C. TRODD (éd.), *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, Manchester, 2000 et G. PERRY et C. CUNNINGHAM (éd.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven-Londres, 1999 (Art and its Histories, 1) ; H. HOOCK, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840*, Oxford, 2004.

<sup>6</sup> R. D'ENFERT, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, 2003 (Collection Histoire de l'Éducation).

<sup>7</sup> Retenons l'étude de A. MCCLELLAN, *Inventing the Louvre : Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, 2<sup>e</sup> édition, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1999 (1<sup>re</sup> édition en 1994) qui analyse cette institution jusqu'en 1800. Pour la publication des sources sous la Convention et le Directoire, voir les procès-verbaux des séances de travail du Conservatoire du Muséum des Arts tenues entre le 31 janvier 1794 et le 25 mars 1797 publiés par Y. CANTAREL-BESSON, *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, 2 t., Paris, 1981 (Notes et documents des musées de France, 1) à compléter par Id., *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798). Procès-verbaux du Conseil d'administration du « Musée central des Arts »*, Paris, 1992 (Notes et documents des musées de France, 24). Sur la période du Consulat et de l'Empire, voir *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon* (Catalogue de l'exposition de Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000), Paris, 1999 ; à compléter par l'édition de la correspondance de ce personnage par M.-A. DUPUY, I. LE MASNE DE CHERMONT, E. WILLIAMSON, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-*

1815), 2 t., Paris, 1999 (Notes et documents des musées de France, 32). Sur la période de la Restauration, voir M.-C. CHAUDONNERET, *op. cit.*, p. 11-54.

<sup>8</sup> Particulièrement D. POULOT, « Surveiller et s'instruire » : *la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique* (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, vol. 344), Oxford, 1996 et ID., *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, 1997. L'auteur a récemment publié une remarquable synthèse sur le sujet : ID., *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, 2001 (Collection Carré Histoire).

<sup>9</sup> A. HÉRITIER, *Genèse de la notion de patrimoine culturel 1750-1816*, Paris, 2003 (Collection Droit du patrimoine culturel et naturel).

<sup>10</sup> B. SAVOY, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 t., Paris, 2003 (Collection Passages/Passagen. Centre allemand d'Histoire de l'Art/Deutsches Forum Für Kunstgeschichte).

<sup>11</sup> Voir C. CUYPERS, « Tontoonstellingen in de computer », dans *Cahier V[ereniging voor] G[eschiedenis en] I[nformatica]*, 8, 1994, p. 58-72 (La banque de données est mise en ligne, cf. <http://baserv.uci.kun.nl/~ccuypers/cadens.htm>). Les éditions *L'Echelle de Jacob* ont notamment publié une partie des catalogues des salons de Paris et ceux de Dijon : P. SANCHEZ et X. SEYDOUX, *Les catalogues des salons*, 6 tomes, Paris, 1999-2002 couvrant la période 1801-1857 (un 7<sup>e</sup> tome est en cours de parution) ; P. SANCHEZ, *Les Salons de Dijon (1771-1950). Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Paris, 2002. Cette entreprise complète l'ancienne publication sur les salons parisiens de J.-J. GUIFFREY, *Collection des Livrets des Anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, 1869-1872 (réédité en 1990).

<sup>12</sup> G. MAËS, *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration (1773-1820)*, Dijon, 2004 ; G.-G. LEMAIRE, *Histoire du salon de peinture*, Paris, 2004 (Collection Klincksieck Études) et D.H. SOLKIN (éd.), *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven-Londres, 2002.

<sup>13</sup> G. MONNIER, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, 1995 (première édition en 1991) et G. FYFE, *Art, Power and Modernity. English Art Institutions, 1750-1950*, Londres-New York, 2000 (Contemporary Issues in Museum Culture).

<sup>14</sup> M.-C. CHAUDONNERET, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, 1999, p. 55-148.

<sup>15</sup> J. OGOVOSZKY, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914)*, Bruxelles, 1999 (Académie royale de Belgique, Mémoire de la Classe des Beaux-Arts, 3<sup>e</sup> série, t. XVI). Sur le statut de l'artiste officiel, voir ID., « Jean Portaels, un académicien au service du comte et de la comtesse de Flandre. La « face cachée » de l'artiste », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Académie royale de Belgique*, 6<sup>e</sup> série, t. VI, 1995, 7-12, p. 219-233 et ID., « Le peintre officiel en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle : une fonction à charges multiples », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 79, 2001, p. 581-590. Sur le « mécénat politique », voir ID., « Charles Rogier, mécène interposé d'un art national », dans G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique entre 1830 et 1940*, Bruxelles, 2001, p. 63-71.

<sup>16</sup> E. HÉLIN et S. PASLEAU, *Culture et pouvoirs publics : la gestion des Beaux-Arts et de l'Instruction à Liège (1772-1976)*, Liège, 1994 ; G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *op. cit.*

<sup>17</sup> V. DEVILLEZ, *L'État et les Artistes. Entre révolution et réaction, les politiques culturelles de la Belgique (1918-1944)*, thèse de doctorat présentée à l'Université libre de Bruxelles, 2001 (publiée sous le titre : *Le retour à l'ordre : Art et politique en Belgique de 1918 à 1945*, Bruxelles, 2003) et C. DUPONT, *Modèles italiens et traditions nationales : les artistes belges en*

*Italie (1830-1914)*, thèse de doctorat présentée à l'Institut universitaire européen de Florence, 2001 (en cours de publication).

<sup>18</sup> Cf. A. PINCHART, « Recherches sur l'histoire et les médailles des académies et écoles de dessin, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure en Belgique », dans *Revue de la Numismatique belge*, t. VI, 1848, p. 184-275. Les publications de Louis Alvin sont moins connues mais également très utiles : L. ALVIN, *Les Académies et les autres écoles de dessin de la Belgique en 1864. Rapport présenté le 14 août 1865 à M. Alph. Vandenpeereboom, ministre de l'Intérieur*, Bruxelles, s.d. et ID., *Quatre documents pour servir à l'histoire de l'enseignement des arts du dessin*, Bruxelles, 1865 ; J.-B. VAN DER STRAELEN, *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen. Behelzende de gedenkwaardigste Geschiedenissen in dit genootschap voorgevallen sedert het jaer 1434 tot het jaer 1795. Mitsgaders van de Koninklijke Academie sedert hare afscheyding van Sint Lucasgilde tot hare overvoering naer het klooster der Minderbroeders*, Anvers, 1855 ; M. ROOSES, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1879 ; P. DHONDT, *L'Académie Royale des Beaux-Arts et Ecoles des Arts décoratifs de Bruxelles : notice historique 1800-1900*, Bruxelles, [1900] (l'auteur y publie quelques archives aujourd'hui disparues) ; F. DE SMET, *L'Académie Royale des Beaux-Arts de la Ville de Gand. 175<sup>e</sup> anniversaire de sa fondation et exposition jubilaire juillet-août 1926*, Gand, [1926] (il s'agit d'une étude très générale mais toujours très utile) ; G.A. DE WILDE, *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Louvain, 1941 ; E. DE BUSSCHER, *Précis historique de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand. 1808-1845*, Gand, 1845 ; R. MALHERBE, *Société Libre d'Émulation. Liber memorialis 1779-1879*, Liège, 1879 qui, pour la période ancienne, reprend fréquemment des passages entiers d'une brochure non datée de U. CAPITAINE, *Notice historique sur la Société libre d'Émulation de Liège*, Liège, s.d. ; P. DE HAULEVILLE, *L'ancienne Société des Beaux-Arts de Bruxelles*, dans *L'Art Moderne*, n° 11, 12 mars 1893, p. 82-84, n° 12, 19 mars 1893, p. 91-92 (l'auteur, souvent imprécis, n'aborde que superficiellement cette société mais, les archives auxquelles il a eu accès étant introuvables, cet article reste incontournable) ; P. CLAEYS, *Les expositions d'œuvres d'art à Gand. 1792-1892. Essai historique*, Gand, 1892 (il s'agit d'une liste des expositions indiquant pour chacune d'elles, le nombre de participants, le lieu, et quelques anecdotes) ; E. FÉTIS, *Catalogue descriptif et historique du musée royal de Belgique, Bruxelles, précédé d'une notice sur sa formation et sur ses accroissements*, 6<sup>e</sup> édition, Bruxelles, 1889 (1<sup>re</sup> édition en 1863) ; A. VAN WERVEKE, « Het Museum van Schoone Kunsten der stad Gent. Geschiedkundige schets », dans *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, 21-22, 1913, p. 43-47 et H. FIERENS-GEVAERT, *Le Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Notice historique*, Bruxelles, 1922 ; F. COURTOY, « Le premier musée de Namur (1797-1805) », dans *Namurcum, Chronique de la Société archéologique de Namur*, 1943, t. XX, p. 33-42.

<sup>19</sup> Cf. G. PERSOONS, F. VAN LOOCK et J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN, *Uitstraling van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1663-1963* (Catalogue de l'exposition d'Anvers, Koninklijke Maatschappij der Schone Kunsten, 1964), Anvers, 1964 ; *250 jaar Academie voor Schone Kunsten 1717-1967*, Bruges 1970 ; G. PERSOONS, G. BEDEER et J. BUYCK, *Schone Kunsten in Antwerpen. De Koninklijke Vereniging tot Aanmoediging der Schone Kunsten te Antwerpen, sinds 1788* (Catalogue de l'exposition, Nationaal Hoger Instituut et Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 18 mars-2 avril 1976), Anvers, 1976 ; C. PIÉRARD, *L'Académie Royale des Beaux-Arts de Mons (1780-1980)*, Mons, 1983 (il ne s'agit pas d'un catalogue d'exposition. L'auteur analyse successivement l'histoire, les programmes des cours, les règlements, les directeurs, les professeurs, les élèves et les bâtiments de cette institution) ; *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement* (catalogue de l'exposition des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7 mai-28 juin 1987), Bruxelles, 1987 et J.-P. MIDANT (dir.), *Académie de Bruxelles. Deux siècles d'architecture* (Catalogue de

l'exposition de Bruxelles, Fondation pour l'Architecture, février-mars 1989), Bruxelles, 1989 ; J.-P. DEPAIRE, *Académie Royale des Beaux-Arts de Liège 1775-1995. 220 ans d'histoire*, Liège, 1995 ; A. BALIS, R. HOOZEE, M.P.J. MARTENS et P. VAN DEN HAUTE (éd.), *200 jaar verzamelen. Collectieboek Museum voor Schone Kunsten Gent*, Gand-Amsterdam, 2000 ; J. BOSSCHEM, *250 jaar Architecten Academie Gent* (Catalogue de l'exposition de Gand, Museum voor Sierkunst en Vormgeving et Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur Caermersklooster, 27 avril-17 juin 2001), Gand, 2001 ; Plusieurs mémoires de licence ont été consacrés aux académies et musées, cf. : M.A. GENICOT-FAES, *L'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles de 1800 à 1850*, mémoire de licence, Université catholique de Louvain, 1971 ; A. RETSIN, *Geschiedenis van de Brugse vrije academie 1717-1881*, mémoire de licence, Rijksuniversiteit Gent, 1972 ; P. ANDRIES, *Geschiedenis van de Akademie voor beeldende Kunsten 1771-1925 en van l'Institut des Beaux-Arts 1838-1892 te Mechelen*, mémoire de licence, Rijksuniversiteit Gent, 1973 ; K. DEVROE, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (van 1810-1873). Bijdrage tot de geschiedenis van de vorming en ontwikkeling van de Antwerpse openbare kunstverzameling*, mémoire de licence, Katholieke Universiteit Brussel, 1988 ; L. DE JONG, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen : een historisch overzicht*, mémoire de licence, Université Antwerpen, 1983 ; D. DENDOOVEN, *De Brugse academie in de achttiende eeuw*, 2 vol., mémoire de licence, Vrije Universiteit Brussel, 1994 (particulièrement fouillé).

<sup>20</sup> M.-T. ISAAC et C. SORGELOOS, *L'École centrale du département de Jemappes 1797-1802*, à paraître (je remercie chaleureusement leurs auteurs de m'avoir permis de consulter le manuscrit de leur ouvrage avant publication) et M. VAN KALCK (éd.), *Les Musées royaux des Beaux-Arts. Deux siècles d'histoire*, à paraître.

<sup>21</sup> Voir N. HEINICH, *La sociologie de l'art*, Paris, 2001 (Collection Repères) ; Id, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993. Pour une synthèse générale sur le statut des artistes, on lira, du même auteur, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, 1996.

<sup>22</sup> H. S. BECKER, *Les mondes de l'art* (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort), Paris, 1988 (Série Art, Histoire, Sociétés). La première édition, en langue anglaise, date de 1982.

<sup>23</sup> Voir notamment D. VANDER GUCHT (dir.) *Art et Société*, Bruxelles, 1989.

<sup>24</sup> J. HABERMAS, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (traduction de M.B. DE LAUNAY), Paris, 1978 (édition originale de 1962). Pour une analyse de cette notion, consulter C. CALHOUN (éd.), *Habermas and the public sphere*, Cambridge, 1992. Les principales études en histoire de l'art influencées par la notion de sphère publique sont : J. BARREL, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt : the Body of the Public*, New Haven, 1986 ; I. PEARS, *The Discovery of Painting : The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*, New Haven, 1988 ; D. H. SOLKIN, *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven, 1992 ; T.E. CROW, *La peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000 (1<sup>re</sup> édition en 1985) à propos duquel on peut consulter l'analyse critique de D. POULOT, « L'Académie saisie par la modernité ? Sur l'espace public de la peinture en France au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, t. XXXVII, 1990, p. 108-127 ; R. WRIGLEY, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1993 (l'auteur se base sur un important corpus des critiques de salons : N. McWILLIAM, V. SCHUSTER, R. WRIGLEY, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris : from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, 1991).

<sup>25</sup> R. W. BERGER, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvanie, 1999.

<sup>26</sup> J.-L. JAM (éd.), *Les divertissements utiles : des amateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Clermont-Ferrand, 2000. Charlotte Guichard poursuit actuellement ses recherches dans le cadre d'une

thèse de doctorat à l'École des Hautes Études en Sciences sociales à Paris sous la direction de Dominique Poulot.

<sup>27</sup> M. WARNKE, *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989 (traduction de l'original en allemand publié en 1985) ; R. MOULIN et P. COSTA, *L'artiste, l'institution et le marché*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 1997 (1<sup>re</sup> édition en 1992) ; A. BECQ, « Expositions, peintres et critiques : vers l'image moderne de l'artiste », dans *Dix-huitième siècle*, t. XIV, 1982, p. 131-149 ; A. HOOGENBOOM, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leyde, 1993 ; E. BARKER, N. WEBB et K. WOODS (éd.), *The Changing Status of the Artist*, New Haven-Londres, 1999 (Art and its Histories, 2 ) et J. de LA GORCE, F. LEVAILLANT, A. MÉROT et al. (éd.), *La Condition sociale de l'artiste XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (Actes du colloque des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985, Université de Saint-Etienne, travaux, 53), Saint-Etienne, 1987.

<sup>28</sup> G. PERRY (éd.), *Gender and Art*, New Haven-Londres, 1999 (Art and its Histories, 3) avec notamment les contributions de G. PERRY, « Women artists, « masculine » art and the Royal Academy of Art », p. 90-107 et E. BARKER, « Women artists and the French Academy : Vigée-Lebrun in the 1780s », p. 108-128. L'ouvrage de G. DOY, *Women and visual culture in nineteenth-century France 1800-1852*, Londres-New York, 1998 traite des *Gender Studies* dans une approche marxiste. Sur la pratique du dessin et de l'aquarelle, voir K. SLOAN, *A noble Art. Amateur Artists and Drawing Masters, c. 1600-1800*, Londres, 2000 et A. BERMINGHAM, *Learning to Draw : Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven-Londres, 2000 et G. SMITH, *The Emergence of the Professional Watercolorist : Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824*, Ashgate, 2002.

<sup>29</sup> K. VAN DER STIGHELEN et M. WESTEN (éd.), *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950* (Catalogue de l'exposition à Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, 17 octobre 1999-16 janvier 2000 et à Arnhem, Museum voor Moderne Kunst, 26 février 2000-4 juin 2000), Gand-Paris, 1999 (particulièrement, en ce qui nous concerne, la contribution de S. VAN CAUWENBERGE et L. DE JONG, « Femmes artistes en Belgique 1800-1950 », p. 69-88) ; *Sextant. Revue du Groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes*, 12/1, 1999 (contenant notamment les contributions de E. GUBIN, « Les femmes et l'art. Autour d'une exposition », p. 7-25 et A. LÈVESQUE, « Tableaux de femmes sur toile de fond sexuée. Les femmes peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle à la période moderne », p. 41-67) ; A. CREUSEN, *Femmes artistes en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>*, Thèse de doctorat présentée à l'Université de Liège, 3 vol., 2003.

<sup>30</sup> Journée de l'Association belge d'Histoire contemporaine (Anvers, Universiteit Antwerpen, 13 mars 2004), session présidée par Tom Verschaffel et intitulée : *Les stratégies de la gloire. La vie publique de l'artiste, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*.

<sup>31</sup> Pensons aux expositions de Londres (1972) et de Paris (1974) : *The Age of Neo-Classicism* (catalogue de l'exposition à la Royal Academy et au Victoria and Albert Museum), Londres, 1972 et *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830* (catalogue de l'exposition du Grand Palais, 16 novembre 1974-3 février 1975), Paris, 1974.

<sup>32</sup> X. DUQUENNE, *Le château de Seneffe*, Bruxelles, 1978 et D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976 (Études d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, t. III). Cette thèse de doctorat contient, en annexe, les biographies de nombreux peintres néo-classiques belges.

<sup>33</sup> D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (Catalogue de l'exposition du Crédit communal, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985 (à compléter par P. DE ZUTTERE, « Quelques remarques à propos de l'exposition « 1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique » et notes additionnelles au catalogue », dans



*Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. XIII, 1986, p. 121-138). L'introduction de Paul Philippot (p. 17-26) offre une remarquable synthèse sur la vie artistique de la période.

<sup>34</sup> F. DEHOUSSE, et M. PAUCHEN, *Léonard DeFrance. Mémoires*, Liège, 1980 et F. DEHOUSSE et M. PACCO, *Léonard DeFrance. L'œuvre peint*, Liège, 1985.

<sup>35</sup> A. JACOBS, *Laurent Delvaux. Gand, 1696 - Nivelles, 1778* (préface de D. COEKELBERGHS et P. LOZE), Paris, 1999.

<sup>36</sup> ID., *A.C. Lens (1739-1822)* (Catalogue de l'exposition du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 15 octobre-17 décembre 1989), Anvers, 1989.

<sup>37</sup> D. COEKELBERGHS, A. JACOBS, P. LOZE, *François-Joseph Navez. La nostalgie de l'Italie*, Gand, 1999.

<sup>38</sup> D. VAN DE VIJVER, *Les relations franco-belges dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux, 1750-1830*, 4 vol., thèse de doctorat présentée à la Katholieke Universiteit Leuven, 2000.

<sup>39</sup> Voir les catalogues des trois expositions *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia* consacrées à la vie artistique à Rome dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti* (catalogue des expositions de Rome, Scuderie del Quirinale et Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 mars-29 juin 2003), Rome, 2003 et O. BONFAIT (éd.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. D'Ingres à Degas : les artistes français à Rome* (catalogue d'exposition, Rome, Villa Medici, 7 mars-29 juin 2003), Rome, 2003. A Malines, Alain Jacobs organisera, dans le courant de l'année 2005, une exposition consacrée à la sculpture malinoise aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

<sup>40</sup> F. HASKELL, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, 1993 (1<sup>re</sup> édition en anglais en 1976). Mentionnons également un ouvrage posthume qui analyse l'histoire du goût à la lumière de l'histoire des expositions : ID., *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, 2002 (Bibliothèque des Histoires), 1<sup>re</sup> édition en anglais en 2000.

<sup>41</sup> A. BECO, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, 1994 (Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité), 1<sup>re</sup> éd. en 1984 ; J.-L. DÉOTTE, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, 1993 ; S. TROTTEIN (éd.), *L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle ?*, Paris, 2000 (Collection Débats philosophiques).

<sup>42</sup> S. SULZBERGER, *La réhabilitation des Primitifs flamands, 1802-1867*, Bruxelles, 1961 (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts, t. XII, fasc. 3) ; *De roem van Rubens* (Catalogue de l'exposition, Anvers, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 18 juin-25 septembre 1977), Anvers, 1977.

<sup>43</sup> Dans le cadre de cette exposition se tient un colloque international laissant une grande place à l'histoire du goût et de la perception des œuvres de Rubens : *Le Rubénisme en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (colloque international, Université de Lille 3, 1<sup>er</sup> et 2 avril 2004).

<sup>44</sup> Sur l'époque contemporaine, voir l'ouvrage de Raymonde Moulin dont les réflexions dépassent le cadre chronologique envisagé par l'auteur, cf. R. MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, 1992 (Série Art, Histoire, Société). Dans le domaine des collections, les travaux de Krzysztof Pomian et Antoine Schnapper, cf. K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1987 (Bibliothèque des Histoires) et A. SCHNAPPER, *Le Géant, la licorne et la tulipe : collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988 (Collection Art, histoire, société).

<sup>45</sup> P. MICHEL (éd.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes de la 3<sup>e</sup> journée d'Histoire de l'art moderne et contemporain, 2000), Bordeaux, 2002 (Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3) ; S. RAUX-CARPENTIER (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes du colloque international tenu à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 13-14 mars 2003),

Lille, à paraître (Collection « Travaux et Recherches ») ; *Collections et marché de l'art en France 1789-1848* (colloque international Paris, INHA, 4-6 décembre 2003). Un second colloque sur les conséquences des troubles révolutionnaires sur les collections et le marché de l'art hors de France sera prochainement organisé par l'INHA en partenariat avec le Getty Research Institute.

<sup>46</sup> E. DUVERGER, « Réflexions sur le commerce d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Actes du 21<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art, Bonn, 1964), t. III, Berlin, 1967, p. 65-88. La thèse d'Erik Duverger sur le marché de l'art à Gand au XVIII<sup>e</sup> siècle n'a jamais été publiée. On trouvera les derniers développements de son analyse sur ce thème dans sa contribution au colloque de Lille déjà cité : S. RAUX-CARPENTIER (éd.), *op. cit.*, à paraître.

<sup>47</sup> F. VERMEYLEN, *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, 2003 (Studies in European Urban History (1100-1800), 2) et *Art Dealers and Their Networks : The Dissemination of Netherlandish Painting during the Ancien Régime* (symposium Anvers, Rubenianum, 29 novembre 2003).

<sup>48</sup> C. SORGELOOS, « Un bibliophile belge collectionneur de reliures armoriées françaises : le vicomte Bernard du Bus de Gisignies (1808-1874) », dans *Bulletin du Bibliophile*, 2003, p. 273-309 ; ID., « Les collections scientifiques et artistiques de François-Ernest de Salm-Reifferscheid, évêque de Tournai (1698-1770) : une première approche », dans *Mémoires de la Société royale d'histoire et d'archéologie de Tournai*, XI, 2003, p. 77-168 ; M.-J. STALLAERT, « François-Xavier Burtin. Portraits d'un collectionneur », dans *Bulletin de Dexia Banque*, 54<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 212, 2000/2, p. 53-62 (numéro spécial *Autour de Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, 1744-1780. Culture et Société* sous la direction de C. SORGELOOS). Cet article est tiré des recherches effectuées par l'auteur dans le cadre d'un mémoire de licence, cf. ID., *François-Xavier Burtin. Portraits d'un collectionneur*, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1995. L'ouvrage publié par le groupe d'études des collections d'antiques à l'Université libre de Bruxelles est : D.C. KURTZ et A. TSINGARIDA (éd.), *Appropriating Antiquity – Saisir l'antique. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 2002, p. 33-72. (Lucernae Novantiquae 2. Études d'Archéologie Classique de l'Université libre de Bruxelles).

<sup>49</sup> AGR-CP, n<sup>o</sup> 1051 ; AGR-CAPB, n<sup>os</sup> 481, 487, 494, 664 ; AGR-JM, n<sup>o</sup> 229.

<sup>50</sup> AGR-CJ, 6/A, AGR-CCR, n<sup>o</sup> 68 et AGR-SEG, n<sup>o</sup> 1922.

<sup>51</sup> Particulièrement la série F<sup>17</sup> (Instruction publique) conserve des documents concernant l'enseignement et la conservation : les numéros 1087 (Dyle, Escaut et Deux-Nèthes), 1088 (Jemappes, Lys, Ourthe et Sambre-et-Meuse) et 1093 (Dyle). On y trouve des dossiers très intéressants sur les écoles centrales (1344) et les réponses d'un questionnaire envoyé aux professeurs de dessin dans ces institutions (1341<sup>B</sup>). J'ai également consulté les Archives de la Réunion des Musées nationaux conservées au Musée du Louvre mais elles ne contiennent que très peu d'informations sur la formation des collections artistiques belges.

<sup>52</sup> Aux « *Algemeen Rijksarchief* », j'ai dépouillé le fonds « *Algemeen Staatssecretarie en Kabinet des Konings* » qui conserve, pour chaque arrêté royal, les rapports et la correspondance qui le concernent. Dans le fonds « *Kabinet-archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken* » duquel dépend la gestion des beaux-arts, les liasses 4026 et 4027 se rapportent aux académies, les liasses 4035 et 4038 réunissent les documents sur les achats et les subsides aux artistes, et la liasse 4036 conserve la correspondance échangée dans le cadre des restitutions des œuvres d'art par la France en 1815.

<sup>53</sup> En effet, le fonds du ministère de l'Intérieur dont dépendent les beaux-arts n'est pas inventorié pour ces années-là. On ne peut que consulter le fonds Ministère de l'Instruction, arrêtés royaux et ministériels concernant l'administration des Beaux-Arts, des Sciences et des



Lettres qui ne contient que très peu d'informations utiles à notre étude (seulement n<sup>os</sup> 1-2). Ce vide peut toutefois être comblé, partiellement, par les fonds provinciaux qui contiennent de nombreux documents émanant des institutions centrales, ainsi que par la *Pasinomie* et le *Moniteur belge* qui rendent compte des mesures législatives et des débats.

<sup>54</sup> RAA-DTNPA, série K, n<sup>o</sup> 551 ; RAB-LD, n<sup>o</sup> 1096 ; AGR-ACDD, n<sup>os</sup> 4768-4775, 4785, 4788 (les dossiers les plus importants, n<sup>os</sup> 4768-4769 sont malheureusement perdus depuis le récolement de 1994) ; RAG-FSD ; AEL-FF, n<sup>os</sup> 448-452 ; AEM-RFH, n<sup>o</sup> 761 (la plus grande partie du fonds est perdue).

<sup>55</sup> RAA-DTNPA, série K, n<sup>os</sup> 439-441, 452 ; RAB-HF, n<sup>os</sup> 526, 550, 759, 762 et RAB-LD, n<sup>o</sup> 1098 ; RAG-FSD ; AEL-FF, n<sup>os</sup> 456, 459 et AEL-FH : 2147/59, 2150/111, 2152/57, 2159/91, 2163/55-56, 2165/85 ; AEM-RFH, n<sup>os</sup> 761, 768 ; AEN-PN, n<sup>o</sup> 30101.

<sup>56</sup> Surtout l'approbation des règlements et l'annonce des salons artistiques, cf. RAA-DTNPA, série K, n<sup>os</sup> 458, 460 ; RAB-PA, n<sup>os</sup> 485-486 ; AGR-ACDD, n<sup>o</sup> 4837 ; RAG-FSD et RAG-HF, n<sup>os</sup> 1634-1635, 1638-1642, 1644, 1664, 1669 ; AEL-FF, n<sup>o</sup> 458.

<sup>57</sup> De nombreuses informations sur ces dépôts sont conservées dans les fonds sur les écoles centrales, voir également : RAA-DTNPA, série K, n<sup>os</sup> 448-449 ; RAB-LD, n<sup>o</sup> 2939 ; AGR-ACDD, n<sup>os</sup> 4840-4863 ; RAG-FSD ; AEL-FF, n<sup>o</sup> 458 ; AEM-RFH, n<sup>os</sup> 6, 9, 11, 404 ; AEN-DSM, n<sup>o</sup> 116.

<sup>58</sup> RAA-DTNPA, série-K, n<sup>o</sup> 461 ; RAB-PA, n<sup>os</sup> 2212, 2217, 2221-2222, 2224, 2232, 2234, 2322B, 2323.

<sup>59</sup> RAA-DTNPA, série K, n<sup>o</sup> 460 ; SB-HF, 2<sup>e</sup> série, n<sup>os</sup> 759-762 et 3<sup>e</sup> série, n<sup>os</sup> 301, 526 et 550 ; RAG-HF, n<sup>os</sup> 1646-1659 ; RAB-PA, n<sup>os</sup> 2212, 2217, 2221-2222, 2224, 2232, 2234, 2322B, 2323 ; AEM-RFH, n<sup>os</sup> 474-476 ; AEN-FH, n<sup>o</sup> 14 ; AEN-PN, n<sup>o</sup> 10649.

<sup>60</sup> Les deux fonds séparés à Bruges et Gand : SAB-ASK et SAG-ASK qui peuvent être complétés par les archives émanant des autorités communales : SAB-MA, V 8 XI 8/Z2 XXIV 4 et XIII b9/Z1 II 1 et SAG-MA, U8. Dans les autres villes, voir : SAA-MA, n<sup>os</sup> 239<sup>6</sup>, 239<sup>9</sup> et 882 ; AVB-AA, n<sup>os</sup> 521, 2829, 3421 et IP, n<sup>os</sup> 84-98 ; AVM-FA, n<sup>o</sup> 2088<sup>106</sup> ; AEN-VN, n<sup>o</sup> 2690.

<sup>61</sup> SAA-MA, n<sup>o</sup> 240<sup>20</sup> ; SAB-MA, XII 368/K1 XIV 3 et XIII et XIII b11/Z1 II 1 ; AVB-IP, n<sup>os</sup> 110-115 ; SAG-ASK (le fonds académie contient les documents concernant les salons des beaux-arts), AVL-BA, n<sup>o</sup> 103.

<sup>62</sup> Essentiellement à Bruxelles et Anvers : AVB-IP, n<sup>os</sup> 105-107 et SAA-MA, n<sup>os</sup> 239<sup>7</sup> et 240<sup>2</sup>.

<sup>63</sup> ASKA-MA et OA (ce fonds contient également des documents sur le musée d'Anvers qui dépendait de l'académie), AMVC-KASKA, M 1371 et MRBAB-AF (Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique conservent également les archives des salons des beaux-arts de Bruxelles à partir de 1833). Dans les autres villes, les fonds d'archives des académies toujours existantes ne présentent aucun intérêt pour cette étude (Liège, Namur et Mons). Les fonds anciens des académies ont parfois été déposés aux archives communales (Bruges et Gand). Concernant les archives des autres sociétés artistiques, celles de la société gantoise sont déposées aux archives communales, celles de la société liégeoise ont été détruites et celles de la société bruxelloise sont introuvables (cette perte peut en partie être comblée par le manuscrit du secrétaire de la société bruxelloise, Jean-Baptiste Picard, dans lequel il parle longuement des débuts de cette association, cf. BR-Mss II 225 : J.-B. PICARD, *Essai historique et critique sur l'École flamande considérée dans les arts du dessin*, troisième partie : *De l'École actuelle des Pays-Bas*, Bruxelles, 1827, f<sup>o</sup> 315 r<sup>o</sup> – 338 v<sup>o</sup>). Les fonds d'archives des musées des beaux-arts de Gand et d'Anvers sont très limités pour la période envisagée.

<sup>64</sup> Voir la bibliographie finale de cet ouvrage. Afin d'inventorier les publications anciennes, outre le dépouillement des fichiers des principales bibliothèques belges et les ouvrages bibliographiques traditionnels, j'ai consulté, grâce aux catalogues de vente, les

sections artistiques des bibliothèques de deux grands connaisseurs, François-Xavier de Burtin et Charles Van Hulthem, ainsi que l'ouvrage très fouillé de Jacques Devolder, cf. *Vente d'une grande et superbe collection de livres, provenant de la Bibliothèque de feu Monsieur le Chevalier De Burtin, ancien Conseiller au Gouvernement Général des Pays-Bas, etc. ; Qui aura lieu Lundi 15 Février 1819 et jours suivans, à neuf heures du matin et à deux heures de relevée, à la Maison Mortuaire, Marché de la Chapelle, sect. I, n° 424, Bruxelles, Sous la Direction de M.-J.-G. Simon*, Bruxelles, s.d. ; *Bibliotheca Hulthemiana ou Catalogue méthodique de la riche et précieuse collection de livres et des manuscrits délaissés par M. Ch. Van Hulthem*, 5 t., Gand, 1836-1837 et J. DEVOLDER, *Algemene bibliografie van publicaties uitgegeven in de Zuidelijke Nederlanden voor de periode 1800-1829*, 3 t., Gand, 1989. Plusieurs bibliothèques conservent des exemplaires de ces publications : la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup> détient une collection impressionnante de publications artistiques de l'époque. Pour les catalogues de ventes et d'expositions, la bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique est particulièrement riche. Concernant la vie artistique locale, plusieurs bibliothèques conservent un nombre important d'ouvrages : la bibliothèque des Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven d'Anvers et la Stadsbibliotheek Antwerpen, le fonds Ulysse Capitaine de la Bibliothèque centrale de la Ville de Liège et la bibliothèque de l'Université de Liège, la bibliothèque de la Rijksuniversiteit Gent, la bibliothèque de la Société archéologique de Namur ainsi que la bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut. En ce qui concerne les catalogues de vente, le *Provenance Index* initié par le Getty Research Institute fournit une banque de données très riche accessible en ligne ([http://www.getty.edu/research/conducting\\_research/provenance\\_index/](http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/)).

<sup>65</sup> Cette journée d'études intitulée *Les artistes belges et les salons de la fin du XVIII<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle*, s'est tenue à l'Institut royal du Patrimoine artistique le 30 novembre 2004.

<sup>66</sup> Les actes de cette journée d'études intitulée *Les guides de voyages : une source pour l'histoire de Belgique*, qui s'est tenue à l'Université libre de Bruxelles, le 17 octobre 2002, paraîtront prochainement dans la revue *Archives et Bibliothèques de Belgique*.

<sup>67</sup> Aperçu bibliographique et méthodologique de la presse dans R. VAN EENOO et A. VERMEERSCH, *Bibliografisch repertorium van de Belgische pers* (Cahiers du Centre interuniversitaire d'histoire contemporaine, n° 23), Louvain-Paris, 1962 et J. VERCRUYSSÉ, « La presse et les courants d'opinion », dans C. BRUNEEL (éd.), *Des Révolutions à Waterloo. Bibliographie sélective d'histoire de Belgique (1789-1815)*, Bruxelles, 1989, p. 377-390.

<sup>68</sup> *Messenger des Sciences et des Arts. Recueil publié par la Société Royale des Beaux-Arts et des Lettres, et par celle d'Agriculture et de Botanique de Gand*, Gand, P.-F. De Goesin-Verhaeghe, 6 t., 1823-1830 suivi par le *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique, ou Nouvelles Archives historiques, littéraires et scientifiques. Recueil publié par MM. F. de Reiffenberg*, à Louvain, C.P. Serrure, A. van Lokeren, A. Voisin et L.A. Warnkoenig, à Gand, 3 t., Gand, D.J. Vanderhaeghen (1833 et 1834) et D. Duvivier (1835), 1833-1835. Ainsi que *L'Artiste. Journal des Salons, Revue des Arts et de la Littérature*, 1833-1834 suivi par *L'Artiste, Journal du Progrès, Revue des Arts et de la Littérature*, 1835.

<sup>69</sup> *L'Oracle*, Bruxelles, 1800-1825.

<sup>70</sup> *Pasinomie ou Collection complète des lois, décrets, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique*, 1<sup>re</sup>-3<sup>e</sup> séries, Bruxelles, 1833-1842 qui remonte jusqu'à la période française. Le *Moniteur belge* à partir de 1831 permet d'analyser les débats que les projets de lois ont suscités dans les Chambres. Voir E. WITTE, *Le Moniteur belge, le gouvernement et le parlement pendant l'unionisme (1831-1845)*, Bruxelles, 1985.



# Le temps de l'innovation : raviver le lustre de l'école flamande (1773-1794)

## 1. Le contexte

### A. « *Jamais l'occasion de s'avancer ne nous peut être plus favorable* »

« Jamais l'occasion de s'avancer ne nous peut être plus favorable » proclame, en 1763, le peintre et graveur bruxellois Guillaume Mensaert à propos de la situation des beaux-arts dans les Pays-Bas autrichiens. Cette constatation est extraite de la préface de son ouvrage *Le Peintre amateur et curieux*, premier guide artistique présentant les richesses de cette contrée <sup>1</sup>. Ce guide témoigne fort bien des premiers signes de changement dans le monde artistique, durant les années 1760, qui annoncent les réformes entreprises au cours de la décennie suivante. Mensaert justifie ce contexte favorable par le soutien aux beaux-arts dont fait preuve Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens depuis 1744. L'intérêt de ce prince pour les beaux-arts stimule en effet la vie artistique, particulièrement parmi les jeunes artistes : « Quel puissant attrait pour faire renaître dans le cœur des jeunes élèves l'envie de se signaler, & de parvenir à ce degré de perfection si désirable dans un art qui paroissoit languir, mais qui reprend une nouvelle force, sous le gouvernement d'un Prince si bon & si généreux » <sup>2</sup>. Le frontispice de ce guide de voyage, gravé par Mensaert lui-même, glorifie Charles de Lorraine présenté en protecteur des arts [illustration n° 1]. On y voit un médaillon représentant ce dernier, placé devant un socle, et soutenu, à gauche, par Minerve tenant une lance et l'égide décorée de la tête de Méduse. À droite du médaillon, une allégorie de la Peinture tient, dans sa main gauche, une palette et des pinceaux et place son index droit devant sa bouche en regardant Minerve. En haut du socle, un putto présente la croix de l'ordre teutonique dont Charles de Lorraine venait d'être nommé grand-maître deux ans plus tôt ainsi que les armoiries de la famille de Lorraine. Sur la base du socle se trouve une inscription : « Artium Fautori » (Au Protecteur des Arts).

Ce soutien du prince s'accompagne, selon Mensaert, des faveurs des amateurs et collectionneurs : « Avec quelle ardeur, avec quel empressement ne voit-on pas aujourd'hui des personnes de la première distinction faire une recherche exacte & curieuse des plus beaux morceaux de nos anciens Maîtres, pour en enrichir & décorer leurs galeries & leurs cabinets. Combien d'Amateurs, qui n'épargnent rien pour se procurer une ample collection des Tableaux les plus rares, & qui ont la politesse & la générosité d'en faciliter la vue à tous ceux que la curiosité de les examiner conduit chez eux ! »<sup>3</sup>. Son guide artistique, qui leur est destiné, témoigne de cet engouement et du développement du tourisme artistique sur le territoire qui a vu naître la prestigieuse école flamande de peinture. On assiste à l'apparition d'un véritable « public », terme abondamment utilisé par Mensaert, mais dont l'acception reste encore floue. Les termes « amateurs », « connaisseurs » et « curieux » sont également fréquemment employés pour caractériser aussi bien de simples spectateurs que des collectionneurs, de jeunes élèves et des artistes expérimentés<sup>4</sup>. Vu l'innovation que représente l'apparition du public, Mensaert insère, en fin d'ouvrage, une partie consacrée spécifiquement à la légitimité de celui-ci, par rapport à l'artiste, dans son jugement sur les œuvres d'art<sup>5</sup>. Mensaert distingue clairement les compétences de l'un et de l'autre. Si le public est plus apte à juger « l'extérieur » d'un tableau (l'iconographie), l'artiste seul peut analyser « l'intérieur » de l'œuvre (le style). En insistant sur sa capacité à juger de la « ressemblance » d'une œuvre, Mensaert tente de contrer la dépréciation dont souffre un public en formation : « on ne doit pas le mépriser [le public], principalement pour les Portraits ; on doit lui laisser du moins le droit de juger de la ressemblance »<sup>6</sup>. Bien qu'il laisse une forme de légitimité au public, à qui il destine son guide, Mensaert, peintre lui-même, vante surtout les compétences de l'artiste. L'artiste seul peut analyser l'œuvre en profondeur. Ainsi, le public préfère un tableau fini d'un artiste médiocre, mais le peintre une esquisse d'un grand maître. De même, s'il ne connaît pas l'auteur d'un tableau, le public préférera la copie en bon état de conservation à l'original gâté au contraire du peintre qui analysera la composition, l'expression, le coloris et la lumière, ce qui fait dire à Mensaert : « On ne doit pas s'étonner que dans des cas pareils le jugement du Peintre soit bien supérieur à celui du particulier, qui ne juge que par les apparences, sans connoître bien souvent ce que c'est que dessein, que contours, & enfin que l'art. [...] Oui, mes chers Confreres, ils [*sic*] n'appartient qu'à nous de décider de certaines beautés, de connoître la justesse des contours, l'emplacement du clair-obscur, la perspective, les éloignemens, les attitudes, la distribution des ombres & des lumieres ; de savoir si les muscles sont bien placés, s'ils sont enflés ou retirés à proportion de l'attitude du corps ; si les figures sont bien groupées & de grandeur convenable au fond où elles se trouvent »<sup>7</sup>. En utilisant le terme « artiste » au sens moderne, Mensaert exprime la valorisation dont il jouit. Le discours de Mensaert traduit donc à la fois l'apparition d'un public ainsi que la valorisation des praticiens de l'art réunis sous le terme mélioratif d'« artiste ». Outre la dénomination, la revalorisation de l'artiste se marque également par l'enseignement de plus en plus intellectuel, que les jeunes élèves peuvent suivre au sein des récentes académies des beaux-arts au contraire de la formation pratique acquise dans des ateliers réglementés par le régime corporatiste. Mensaert décrit brièvement quelques-unes de ces académies<sup>8</sup> et insère, en fin d'ouvrage, une sorte de traité éducatif sous

la forme d'un dialogue entre un écolier et l'allégorie de la Peinture. Dans ce dialogue, il invite les jeunes peintres à fréquenter les académies et insiste sur les innovations pédagogiques telles que l'importance accordée au dessin, à la copie d'après la bosse, à l'enseignement théorique (ostéologie, anatomie, géométrie) et à la connaissance de l'art ancien. Son guide des richesses artistiques n'est pas seulement destiné au public, il s'adresse également aux jeunes peintres en quête de modèles des maîtres anciens et de conseils pédagogiques <sup>9</sup>.

Le guide de Mensaert traduit aussi un nouveau statut accordé à l'art. En présentant les richesses artistiques, il souligne l'importance des œuvres d'art. Comme dans le cas du public et de l'artiste, les termes utilisés témoignent de l'évolution du champ lexical dans le domaine artistique durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il utilise ainsi le terme de « chef-d'œuvre » pour définir, non plus l'œuvre qu'un compagnon doit fournir pour recevoir la maîtrise au sein de la corporation, mais les œuvres les plus remarquables. On trouve également l'expression « beaux-arts » pour qualifier les arts de la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture qui sont ainsi regroupés sous une même dénomination qui les distingue des arts mécaniques auxquels ils étaient encore souvent associés <sup>10</sup>. Les descriptions exclusivement artistiques que Mensaert offre des tableaux, pour la plupart conservés dans des établissements ecclésiastiques, témoignent d'une nouvelle perception de l'art. Il ne s'attache en effet qu'aux œuvres d'art et ne fournit aucune information, historique ou religieuse, concernant les établissements ecclésiastiques qui les conservent. À la lecture de son ouvrage, les églises apparaissent exclusivement comme des conservatoires artistiques sans dimension religieuse. Il utilise même parfois le terme de cabinet pour caractériser des espaces sacrés, comme à l'abbaye de Saint-Martin à Tournai <sup>11</sup>. Ceci traduit un processus d'esthétisation, un passage de l'usage religieux à l'usage artistique de l'*imago*. L'image sacrée est ainsi libérée de ses fonctions culturelles et liturgiques pour devenir, dans ce guide et chez ses lecteurs, un objet de contemplation artistique <sup>12</sup>.

Si, en apparence, la situation artistique des Pays-Bas autrichiens dépeinte par Mensaert semble idyllique, une lecture approfondie laisse entrevoir l'existence de problèmes non négligeables. Ainsi, juste avant d'aborder les collections particulières bruxelloises, Guillaume Mensaert introduit un dialogue apparemment anodin et très probablement imaginaire, entre lui et, dit-il, « deux grands amateurs de la peinture & très-bons connoisseurs » <sup>13</sup>. Aux critiques émises par l'un de ces amateurs concernant les dispersions des collections particulières et le peu d'empressement de la noblesse et du clergé à conserver les œuvres et à soutenir les beaux-arts, Mensaert répond : « Doucement s'il vous plaît, Monsieur, lui dis-je à mon tour, vous allez un peu trop vite dans vos observations : convenez plutôt que sans le grand nombre d'Amateurs que nous avons dans cette Ville [Bruxelles] & que je lui nommai, nous n'aurions pas la connoissance de plusieurs beaux ouvrages qu'ils ont pris soin de conserver & de rechercher à grands frais : quant à moi je vous soutiens que le goût pour les sciences & les beaux-arts, n'a jamais plus fleuri chez aucune autre Nation, que parmi la nôtre, principalement depuis que nous avons le bonheur d'avoir pour Gouverneur de nos Pays-Bas, un Prince [Charles de Lorraine] qui en est devenu le Protecteur, & qui les cultive lui-même avec tant d'amour » <sup>14</sup>. En introduisant cette réponse aux critiques de l'amateur, Mensaert invite la noblesse et le clergé à agir. Le problème n'est pas

seulement l'exportation des œuvres d'art ancien suite à la vente des collections mais également le peu de soutien aux artistes vivants. En décrivant un tableau conservé dans l'église d'Alost, il critique ouvertement les marchands qui, selon lui, orienteraient le goût du public vers l'art ancien au détriment de l'art contemporain<sup>15</sup>. Une lecture attentive du guide de Mensaert révèle donc l'existence de deux problèmes majeurs sur le plan artistique, dans les Pays-Bas autrichiens, au début des années 1760 : l'exode de l'art ancien et le manque de soutien de l'art contemporain. La remarque de Mensaert, « Jamais l'occasion de s'avancer ne nous peut être plus favorable », pourrait être comprise comme « Jamais la nécessité de réformer n'a été plus urgente ».

### ***B. Une mobilisation générale pour raviver le lustre de l'école flamande***

Dans les années 1760, au moment où le néo-classicisme commence à se développer un peu partout en Europe, la situation artistique dans les Pays-Bas autrichiens semble particulièrement critique pour la plupart des contemporains. La transition vers les nouveaux courants artistiques y apparaît d'autant plus difficile que la tradition baroque reste fort vivace. Le prestige de l'ancienne école flamande du siècle de Rubens, particulièrement en ce qui concerne la production picturale, tranche par rapport au relatif essoufflement de l'art moderne au milieu du siècle des Lumières. Le but est, dès lors, de faire renaître cette prestigieuse école flamande. Dans son ouvrage sur Rubens, paru en 1771, J. F. M. Michel insiste pour que l'on « rallume le flambeau » de cette école si bien représentée par le peintre auquel l'ouvrage est consacré<sup>16</sup>. Le précieux héritage artistique et les grandes figures du siècle précédent, particulièrement Rubens qui jouit d'une fortune critique remarquable, motivent les auteurs de la réforme artistique<sup>17</sup>. Prenons, par exemple, les discours accompagnant trois innovations fondamentales que nous développerons par la suite : la libéralisation des professions artistiques, l'intervention des pouvoirs publics dans l'enseignement artistique et l'organisation du premier salon des beaux-arts. Dans l'édit de libéralisation du 20 mars 1773, l'impératrice Marie-Thérèse constate que : « La peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture, ces arts intéressants, jadis portés à un haut degré de perfection dans ces provinces, [sont] depuis négligés et déchés ». Elle justifie la libéralisation et le soutien de Charles de Lorraine aux beaux-arts par le désir de retrouver « cette perfection où autrefois on vit atteindre tant de maîtres fameux qui sont sortis de l'école flamande »<sup>18</sup>. En 1776, dans le cadre du soutien du gouvernement aux institutions d'enseignement artistique, le chancelier Wenceslas de Kaunitz-Rittberg souligne que cette action vise « à rétablir l'ancienne école flamande »<sup>19</sup>. De même, les organisateurs du premier salon des beaux-arts, à Gand en 1792, précisent, dans l'introduction du catalogue, que leur initiative est motivée par le souhait « der Vlaemsche Schole in het klaere dag-licht te erstellen [...] »<sup>20</sup>.

Le discours sur la renaissance de l'école flamande comporte généralement une dimension identitaire marquée. A la fin du siècle des Lumières, l'Europe commence à voir poindre les nationalismes qui s'expriment, notamment, par le biais du discours sur l'art. Le phénomène est particulièrement développé dans les Pays-Bas autrichiens dépendant des Habsbourg, puisqu'une école de peinture très prestigieuse, l'école flamande, est identifiée à une nation en formation qui n'a pas encore d'existence politique indépendante<sup>21</sup>. La prestigieuse école flamande, parfois dénommée



« belge », permet donc d'affirmer son particularisme culturel, ce qui contribue à l'apparition d'une conscience nationale. Sans aucune connotation linguistique avant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'appellation « école flamande » s'applique à une zone géographique correspondant, à l'origine, aux Pays-Bas espagnols de l'époque de Rubens <sup>22</sup>. Le discours sur l'art flamand rejoint le discours sur l'histoire belge et, tous deux, permettent de composer une identité nationale alors en formation <sup>23</sup>.

La tradition artistique sera constamment présentée comme une caractéristique propre aux Belges. En 1824, quelques années avant l'indépendance de la Belgique, le président de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles parle du « goût des arts, qui de tout temps a formé un des traits du caractère national » <sup>24</sup>. Au fil des régimes, la perception et l'utilisation de l'école flamande vont se transformer et s'adapter, mais le recours à ce prestigieux héritage artistique sera constant pour justifier les innovations artistiques. Sous le régime autrichien, l'école flamande est perçue comme la caractéristique des Pays-Bas autrichiens qui, au sein de l'Empire des Habsbourg, ne jouissent que d'une indépendance limitée. Le défi est de raviver le lustre de l'école flamande et, pour ce faire, il est indispensable que les différents acteurs du monde artistique se mobilisent : le gouvernement, le public et les artistes.

## 2. De nouveaux acteurs

### A. *Un gouvernement éclairé*

#### 1. *Le gouverneur général*

Charles de Lorraine (1712-1780), beau-frère de l'impératrice Marie-Thérèse, joue un rôle central dans la modernisation du monde artistique. En tant que gouverneur général depuis 1741, fonction qu'il ne pourra véritablement remplir qu'à partir de 1744, il est le représentant personnel du souverain dans les Pays-Bas autrichiens <sup>25</sup>. Si le gouverneur général occupe une fonction essentielle dans les rouages de l'État, son pouvoir politique décline cependant au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle au profit du ministre plénipotentiaire. Parallèlement à la diminution de son influence politique, Charles de Lorraine se consacre de plus en plus aux arts et aux sciences ; la période de paix et de croissance économique qui suit la fin de la guerre de Sept Ans (1756-1763) est propice au développement artistique. Collectionneur, bâtisseur, amateur d'art, de musique et de festivités, les activités de Charles de Lorraine sont multiples <sup>26</sup>.

En prince d'Ancien Régime, Charles de Lorraine attache une grande importance à son rôle de mécène, prenant à son service de nombreux peintres, sculpteurs, graveurs et architectes <sup>27</sup>. Ce mécénat, traditionnel parmi les gouverneurs généraux depuis plusieurs siècles, prend cependant une acuité particulière avec lui, en raison à la fois de son intérêt personnel et de l'idéologie des Lumières qui présente le soutien aux arts et aux sciences comme l'une des fonctions principales du prince, lequel contribue par ce biais à la prospérité de son pays. En matière artistique, les choix esthétiques de Charles de Lorraine témoignent d'une ouverture au nouveau courant artistique qui se développe en Europe durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : le néo-classicisme. C'est ainsi qu'il nomme le jeune peintre André Corneille Lens (1739-1822), peintre ordinaire de la cour, et qu'il fait fréquemment appel au sculpteur Laurent Delvaux (1696-1778) et à l'architecte Laurent Benoît Dewez (1731-1812) <sup>28</sup>.



Charles de Lorraine ne se limite pas à son rôle traditionnel de mécène princier, il utilise également de nouveaux modes d'encouragement, particulièrement dans le domaine de l'enseignement des beaux-arts. Il octroie des bourses à des jeunes pour parfaire leur formation à Rome et, dès 1754, il proclame officiellement son soutien aux académies – ces nouvelles institutions d'enseignement artistique qui fleurissent au siècle des Lumières – en prenant celle de Gand sous sa protection. D'autres académies bénéficieront également de ce privilège dans les décennies suivantes<sup>29</sup>. Essentiellement symboliques, ces protections n'en revêtent pas moins une importance cruciale dans une société où l'image du prince joue un rôle central. La protection princière rehausse le prestige de l'institution et lui permet d'obtenir une certaine officialisation qui la pousse souvent à réformer son enseignement. Charles de Lorraine intervient parfois personnellement pour que le règlement de l'académie qu'il prend sous sa protection soit revu pour obtenir une plus grande uniformisation et une extension des cours. L'intérêt du gouverneur général pour les académies se traduit également par les visites qu'il rend aux élèves et aux professeurs, notamment lors des distributions de prix. En 1775, lors des fêtes données à l'occasion de l'inauguration de la sculpture de Charles de Lorraine sur la place Royale, son rôle de protecteur d'académies est plusieurs fois souligné et, dans son ode à la gloire du prince, le polygraphe français Jean Nicolas Marcelin Guérineau de Saint Peravi, écrit quelques vers sur la présence de celui-ci à la distribution des prix de l'académie bruxelloise :

« O gloire ! enlace tes guirlandes ;  
 Pour ce jeune & timide essaim,  
 Qui ne t'apporte pour offrandes  
 Que les prémices du dessin ;  
 La foule s'empresse & circule  
 Autour d'une jeune émule,  
 Des prix des arts voici le jour !  
 Quel prince [Charles de Lorraine], honneur de cette fête  
 Du vainqueur couronne la tête  
 Au son du fifre & du tambour ! »<sup>30</sup>.

L'implication de Charles de Lorraine dans le domaine artistique est mise en avant par la plupart des auteurs de l'époque traitant des beaux-arts dans les Pays-Bas autrichiens. Ainsi, Jean-Baptiste Descamps, dans son guide artistique, et Michel, dans sa biographie de Rubens, soulignent les rôles de « protecteur » et de « mécène » joués par ce prince, particulièrement en ce qui concerne les académies des beaux-arts<sup>31</sup>. Outre les louanges verbales, une véritable iconographie du prince protecteur des beaux-arts et des académies se met en place dans les années 1760, que ce soit sur les frontispices, les tableaux ou les médailles. Le frontispice de l'ouvrage de Guillaume Mensaert publié en 1763, on l'a vu, utilisait déjà ce thème<sup>32</sup> ; en témoigne également un tableau que Matthias De Visch (1701-1765), professeur à l'académie de Bruges, réalise en 1762, soit quelques années après que cette institution a obtenu la protection du gouverneur général [illustration n° 2]<sup>33</sup>. Au centre de la composition, le médaillon avec le portrait de Charles de Lorraine est soutenu par Minerve ; à gauche, se trouvent les allégories des trois arts enseignés à l'académie : la peinture, la sculpture et l'architecture. La figure allégorique de cette dernière tient un dessin représentant

les bâtiments de l'académie de Bruges dans laquelle ce tableau sera placé. À droite, trois putti s'activent : le premier tient un plan d'architecture, le deuxième dessine et le troisième sculpte. L'œuvre glorifie Charles de Lorraine en protecteur des beaux-arts et plus particulièrement en protecteur de l'académie brugeoise.

Cette image académique du prince se retrouve également dans les livres d'or des académies, c'est-à-dire les registres des souscriptions en vue de soutenir ces institutions. Par sa présence en début de ces livres de souscriptions, Charles de Lorraine affirme publiquement son soutien à ce nouveau mode de financement : il participe financièrement et invite la noblesse et les notables à souscrire à leur tour. Les frontispices des livres d'or de l'académie de Bruxelles (1768) et de Gand (1770) illustrent bien ce phénomène [illustrations n<sup>os</sup> 3 et 4] <sup>34</sup>. Ils sont réalisés par des membres de l'institution : le peintre et directeur de l'académie Bernard Verschoot (1730-1783) à Bruxelles et le professeur d'architecture Pieter van Reijsschoot (1738-1795) à Gand. Sur le frontispice bruxellois, Charles de Lorraine n'est pas représenté physiquement mais ses armoiries couronnent la stèle que l'allégorie du temps découvre et sur laquelle se trouve un texte à la gloire du prince suivi de sa signature. En bas, à droite, sont placés un petit tableau représentant Minerve, un buste de femme, une palette de peintre avec pinceaux, un maillet, deux ciseaux, un plan sur lequel est dessiné un arc de triomphe et un putto tenant une pierre ovale sur laquelle est gravée l'inscription « LE TEMPS DÉCOUVRE NOTRE BONHEUR ». Tant par l'iconographie que par le texte, Bernard Verschoot souligne que le soutien des souscripteurs, et plus particulièrement celui de Charles de Lorraine, leur procure une reconnaissance éternelle. À Gand, le dessin aquarellé de la page de frontispice présente Charles de Lorraine à la fois en protecteur des arts et en guerrier. Représenté au centre de la composition, habillé en empereur romain, il foule au pied une allégorie du Rhin, allusion à une victoire militaire du prince. Charles de Lorraine est couronné par Minerve, figurant la Sagesse, et par l'allégorie de la Vérité derrière laquelle la présence du soleil est une allusion à l'impératrice Marie-Thérèse. En haut de la composition, un aigle tient un gonfalon sur lequel est inscrit « Rheni Domitori » (au vainqueur du Rhin). À ce thème guerrier est associé, dans la zone inférieure, l'intérêt du prince pour les beaux-arts : deux putti personnifiant la peinture et l'architecture sont placés sous l'aile protectrice d'un aigle. À gauche, Hercule, symbolisant la Force, terrasse l'Ignorance et l'Envie. À droite, les rayons du soleil traversant un miroir allument le flambeau de l'allégorie de la Nature.

Les médailles, octroyées par le gouverneur général aux jeunes lauréats des concours annuels des académies, offrent un important moyen de diffusion de l'image du prince protecteur des beaux-arts. À partir de 1778, un modèle unique réalisé par Théodore van Berckel (1739-1808), sans doute le chef-d'œuvre de ce médailleur, est destiné à toutes les académies belges [illustration n<sup>o</sup> 5] <sup>35</sup>. On peut voir, sur le droit, le buste cuirassé et drapé de Charles de Lorraine avec l'inscription « CAROL. ALEX. – LOTH. ET BAR. DUX. » et, sur le revers, quatre génies figurant le dessin, la peinture, l'architecture et la sculpture (le génie figurant cette dernière sculpte un buste fort proche du profil de Charles de Lorraine) avec l'inscription « ARTIUM LIBERALIUM TUTELA AC PRAESIDIUM » et, à l'exergue : « ACADEMIAE / BELGICAE. / T.V.B. ».

Les cours princières sont, depuis la Renaissance, des lieux d'émancipation pour les artistes. Martin Warnke a bien montré comment l'artiste de cour, par les privilèges et la reconnaissance dont il jouit, préfigure l'artiste moderne. Comme la plupart des autres cours européennes, celle de Charles de Lorraine participe à cette évolution. Le gouverneur général ne prend pas seulement quelques peintres, sculpteurs et architectes sous sa protection, mais il intervient également en faveur de ceux qui ont des problèmes juridiques avec les autorités corporatives et va jusqu'à soutenir un projet de libéralisation de l'ensemble des professions artistiques<sup>36</sup>. Cette libéralisation, c'est-à-dire la reconnaissance du caractère libéral de la pratique artistique et donc l'affranchissement à l'égard des corporations, ne serait plus le seul fait des artistes de cour mais de tous les artistes exerçant dans les Pays-Bas autrichiens. Le projet est lancé par un des peintres de la cour de Charles de Lorraine, de retour d'un séjour romain : le jeune André Corneille Lens. Ce dernier envoie, en 1769, un mémoire au gouverneur général en vue d'obtenir, comme dans le système académique français, la création d'une sorte d'élite artistique : les meilleurs artistes seraient associés à l'académie d'Anvers et bénéficieraient de l'affranchissement de toutes obligations à l'égard des corporations. C'est sans doute sous l'impulsion de Charles de Lorraine que ce projet de libéralisation est étendu, en 1773, non pas aux seuls artistes de cour ni à ceux reconnus par l'académie anversoise, mais à l'ensemble des peintres, des sculpteurs, des graveurs et des architectes. Cette libéralisation des professions artistiques, dont Charles de Lorraine est un acteur central, marque une étape essentielle dans l'histoire du statut des praticiens de l'art, et plus généralement, dans la reconfiguration du paysage artistique belge à la fin des temps modernes.

## 2. *Le ministre plénipotentiaire*

Si l'image de Charles de Lorraine est centrale dans le monde artistique, l'intervention de ce dernier n'aurait pu être aussi efficace sans le soutien du ministre plénipotentiaire qui sert d'intermédiaire entre la chancellerie de Cour et d'État à Vienne et le gouverneur général dans les Pays-Bas autrichiens. Charles de Cobenzl (1712-1770), ministre plénipotentiaire de 1753 à 1770, prend à cœur la rénovation du monde artistique<sup>37</sup>. Surtout connu pour ses réformes économiques, il n'en joue pas moins un rôle essentiel dans la vie artistique et culturelle ; il fait notamment restaurer la bibliothèque des ducs de Bourgogne et patronne la Société littéraire de Bruxelles. À l'amélioration de la situation financière des Pays-Bas autrichiens, il tente d'associer le relèvement des beaux-arts. Comme en témoigne sa correspondance, ce collectionneur et amateur d'art s'intéresse beaucoup à la vie artistique de son temps et entretient des relations étroites avec de nombreux artistes et amateurs à travers l'Europe<sup>38</sup>. Il est très actif dans les premières réformes artistiques entreprises dans les Pays-Bas autrichiens<sup>39</sup>. C'est lui qui, en 1753, un mois à peine après son arrivée à Bruxelles, lance la politique de soutien des académies en prenant celle de Gand sous sa protection, avant même le gouverneur général Charles de Lorraine. Aux artistes qui obtiennent une bourse pour séjourner en Italie, il assure un encadrement, notamment par l'intermédiaire du cardinal Alessandro Albani ou de son agent politique l'abbé Pierre Poloni qui, tous deux, le tiennent au courant des progrès des pensionnaires. Pour faciliter le séjour des artistes en Italie, Charles de Cobenzl projette même de

créer une académie flamande à Rome dont les pensionnaires seraient sélectionnés par des concours organisés dans les différentes académies des beaux-arts des Pays-Bas autrichiens, mais ce projet échouera <sup>40</sup>. La conservation des œuvres d'art préoccupe également Cobenzl qui, à propos de la restauration de *La montée au Calvaire* de Rubens, écrit : « Je fais trop de cas des morceaux de peinture qui viennent de la main des premiers maîtres, pour ne pas désirer et concourir à ce qu'ils puissent être rétablis par des personnes qui soient très en état de le faire » <sup>41</sup>.

Georges Adam de Starhemberg (1724-1807) succède à Cobenzl en 1770 et reste ministre plénipotentiaire jusqu'en 1783 <sup>42</sup>. Surtout intéressé par le développement économique, ce personnage n'a cependant pas délaissé le domaine culturel. Il participe activement à la création de l'Académie impériale et royale des Sciences et Belles-Lettres à Bruxelles ainsi qu'à la concrétisation des grands projets architecturaux néo-classiques bruxellois tels que la place Saint-Michel (actuelle place des Martyrs), la place Royale et le Parc Royal. S'il ne joue pas un rôle aussi novateur que son prédécesseur dans le domaine artistique, il a toutefois le mérite d'assurer la poursuite des réformes visant à relever l'ancienne école flamande : le soutien des académies et l'octroi de bourses. Dans le livre d'or de l'académie de Gand, la représentation de Charles de Lorraine en frontispice est d'ailleurs suivie d'un tableau allégorique accompagnant les armoiries du prince de Starhemberg, le ministre plénipotentiaire <sup>43</sup>. Le ministre plénipotentiaire Starhemberg est, en outre, au fait des débats artistiques à l'étranger, notamment grâce à ses années passées à Paris où il occupa la fonction d'ambassadeur auprès de la cour de Versailles, à partir de 1756, époque de développement des salons et de tentative de création d'un musée au Louvre. Quant à Louis de Barbiano de Belgiojoso (1728-1801) qui occupe la fonction de ministre plénipotentiaire de 1783 à 1787, surtout occupé à appliquer les nombreuses réformes politiques et religieuses de l'empereur Joseph II, il se contente d'assurer le suivi des mesures prises par ses prédécesseurs <sup>44</sup>. Lorsque l'occasion se présente, il essaie cependant de réaliser certains projets d'envergure. Ainsi, en 1785, lors de la vente des œuvres d'art des couvents contemplatifs supprimés par Joseph II, il propose, mais sans succès, au chancelier, de profiter de cette occasion pour créer une galerie publique à Bruxelles <sup>45</sup>.

Dans leur entreprise de réforme du monde artistique, le gouverneur général et les ministres plénipotentiaires peuvent compter sur le soutien de la plupart des membres du Conseil privé au sein duquel sont approuvées la plupart des initiatives en matière de soutien des académies et d'octrois de bourses aux artistes et cela, notamment grâce à Patrice François de Neny (1716-1784) qui fut chef et président de ce conseil de 1758 à 1783 <sup>46</sup>.

### 3. *Le souverain*

Si à Bruxelles, le gouverneur général, les ministres plénipotentiaires et la plupart des conseillers soutiennent vivement les beaux-arts, à Vienne, l'appui du souverain et du chancelier est plus limité. En despotes éclairés, Marie-Thérèse (1717-1780), impératrice de 1740 à 1780, et Joseph II (1741-1790), empereur corégent dès 1765 et succédant pleinement à cette fonction lors du décès de sa mère en 1780, sont tous deux conscients de l'intérêt que représentent les beaux-arts pour leur empire.

À Vienne, capitale de l'empire des Habsbourg, ils réforment l'académie des beaux-arts et la galerie du Belvédère qui, ouverte au public dans une nouvelle présentation, devient l'une des plus prestigieuses d'Europe <sup>47</sup>. Si de grands projets, coûteux, sont entrepris à Vienne, le soutien n'est pas aussi marqué en ce qui concerne les initiatives prises dans les Pays-Bas méridionaux. Les souverains ne s'opposent pas aux initiatives du gouverneur général et des ministres plénipotentiaires lorsqu'il s'agit de soutenir des artistes et des académies pour autant que cela ne nécessite pas de débloquer des moyens financiers trop importants. Marie-Thérèse offre d'ailleurs personnellement sa protection à plusieurs académies belges et accepte de promulguer l'édit de libéralisation des professions artistiques. Cependant, lorsqu'il s'agit de créer une académie flamande à Rome ou une galerie de tableaux à Bruxelles, les souverains ne soutiennent plus ces initiatives ; ces projets risquent, en effet, de faire de l'ombre aux institutions viennoises et de favoriser le développement d'un particularisme artistique. Or, bien que bénéficiant d'une large autonomie, les Pays-Bas méridionaux sont placés sous la tutelle des souverains autrichiens dont la capitale est Vienne. L'école flamande ne doit être qu'une vitrine artistique du pouvoir des Habsbourg et ses chefs-d'œuvre sont destinés à être transportés dans la galerie du Belvédère. Si une académie d'envergure internationale doit être créée à Rome, elle le sera pour l'ensemble des artistes de l'empire, et si les Habsbourg doivent soutenir une galerie, ce sera celle du Belvédère.

Cette conception, partagée par le prince Wenceslas de Kaunitz-Rittberg (1711-1794), qui occupe la fonction de chancelier de Cour et d'État de 1756 à 1792, s'illustre fort bien dans les débats autour de l'acquisition par Marie-Thérèse, du triptyque représentant saint Ildefonse conservé dans l'église Saint-Jacques sur Coudenberg, à Bruxelles. Acculée par l'obligation de subvenir au financement de la place Royale, l'abbaye Saint-Jacques sur Coudenberg décide, en 1775, de vendre ce triptyque. S'ensuivent de nombreux débats juridiques sur le statut de l'œuvre qui avait appartenu à la confrérie de Saint-Ildefonse. Cette confrérie ayant été supprimée en 1720, des débats naissent entre les chanoines et l'État, chacun en revendiquant la propriété. Le tableau revient soit au souverain à titre d'épave, soit aux chanoines qui arguent que le tableau avait été offert à l'église et non à la confrérie. Alors que l'on se dirige vers la vente au profit de l'abbaye, un revirement a lieu : sensibilisé par l'intérêt que l'œuvre présente pour les collections impériales, le chancelier Kaunitz intervient auprès de l'impératrice pour que cette dernière acquière l'œuvre, de peur que des acheteurs étrangers se présentent : « Il me semble que le decorum de Votre Majesté veut qu'on ne laisse point passer entre les mains d'un prince étranger les chefs-d'œuvre de Rubens qui sont actuellement dans les Etats de Votre Majesté [...] ». Il insiste « afin que la Galerie du Souverain des Païs Bas, en tableaux de Rubens, l'emporte comme de raison sur toutes les autres galeries de l'Europe » <sup>48</sup>. La rivalité entre les souverains européens pour posséder la galerie la plus riche pousse Marie-Thérèse, puis Joseph II, à concentrer les œuvres d'art à Vienne. Le triptyque de Rubens est finalement acquis par le gouvernement, en 1777, pour une somme modique, et est transporté à la galerie du Belvédère où l'on peut toujours l'admirer.

## **B. Un public sensibilisé**

### *1. L'émergence du public*

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, apparaît ce que Jürgen Habermas a appelé la « sphère publique »<sup>49</sup>. Le mouvement se développe en France et en Angleterre dès la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et se traduit notamment par l'émergence d'un « public »<sup>50</sup>. L'emploi substantivé de ce terme, pour désigner l'ensemble des personnes lisant, voyant ou entendant une œuvre ou un spectacle, se développe en France dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>51</sup>. Dans les Pays-Bas autrichiens, ce phénomène n'est perceptible qu'à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le guide de Guillaume Mensaert, publié en 1763, semble marquer une étape importante dans la reconnaissance du public. Dès la première phrase de sa préface, l'auteur précise que son ouvrage lui est adressé ; cependant, si Mensaert parle à plusieurs reprises du « public », il utilise plus fréquemment d'autres termes tels que « curieux », « amateurs » ou « connaisseurs », sans qu'ils aient une acception réellement différenciée<sup>52</sup>. Le public recouvre en fait différentes réalités ; il s'agit d'une catégorie d'individus, non homogène, en formation. Tout comme en France, le terme le plus usité au XVIII<sup>e</sup> siècle est « amateur ». L'amateur, terme polysémique, devient une des figures centrales du monde artistique au siècle des Lumières<sup>53</sup>.

Le public reste très limité socialement ; il s'agit d'un public aristocratique ou d'un public bourgeois cherchant à mimer les pratiques aristocratiques. Au sommet, se trouvent le prince Charles de Lorraine et les grandes familles nobles, telles les Arenberg et les Ursel, qui, par leur mécénat et leurs collections, s'investissent particulièrement dans les beaux-arts<sup>54</sup>. Dans leur sillage, d'autres nobles et des bourgeois tentent de les imiter. Dans la société de l'Ancien Régime, les pratiques de la haute aristocratie sont, en effet, un modèle et un moyen d'ascension sociale<sup>55</sup>. Ainsi, pour plusieurs bourgeois, la formation d'une prestigieuse collection d'œuvres d'art accompagne souvent l'obtention d'un titre de noblesse. Citons par exemple Gilles Luc Schamp (1692-1771), plusieurs fois échevin de Gand, sa ville natale, qui enrichit considérablement la collection de peintures commencée par son père, laquelle comptera environ deux cents peintures. Cette collection prend une envergure « aristocratique » et, à la fin de sa vie, le 11 novembre 1771, il obtient ses lettres patentes d'anoblissement<sup>56</sup>. Si le public est restreint, il est cependant international. Avec le développement du tourisme, notamment au travers du Grand Tour anglais, de nombreux étrangers visitent les Pays-Bas autrichiens pour y admirer les chefs-d'œuvre de la prestigieuse école flamande de peinture<sup>57</sup>.

Parmi ce public, quelques individus d'un genre nouveau jouent un rôle particulier. Gravitant souvent autour du monde aristocratique, ils consacrent la plupart de leur existence aux beaux-arts et aux sciences. Ces connaisseurs n'ont généralement pas les moyens de former d'importantes collections ni de pratiquer le mécénat eux-mêmes, mais ils deviennent conseillers d'aristocrates et influencent la vie artistique par leurs conseils, leurs écrits et les relations étroites qu'ils entretiennent avec les mécènes et les artistes. Trois personnages de ce type se distinguent dans les Pays-Bas autrichiens : Philippe Baert, François Mols et Guillaume Bosschaert. Philippe Baert (actif entre 1772 et 1803) est généalogiste et biographe<sup>58</sup> ; bibliothécaire du marquis du Chasteler (1744-1789), il consacre la plupart de son temps à des recherches



historiques et publie des ouvrages sur la généalogie et l'histoire des arts dans les Pays-Bas. François Jean Joseph Mols (1722- avant 1791) est un amateur d'art, bibliophile anversois, issu d'une famille de patriciens, anobli en 1756<sup>59</sup> ; il fait le voyage d'Italie et soutient les innovations introduites au sein de l'académie des beaux-arts d'Anvers dont il est souscripteur<sup>60</sup>. Tant Mols que Baert ont écrit sur les beaux-arts. Au début des années 1770, ils revoient et approfondissent les informations publiées par les peintres Mensaert et Descamps, dans leurs guides ; les manuscrits de leurs notes sont toujours conservés<sup>61</sup>. Quant à Guillaume Bosschaert (1737-1815), juriste, greffier de la Chambre d'Uccle, issu de la petite noblesse, il consacre la plupart de son temps aux beaux-arts : conseiller artistique du duc d'Arenberg avec qui il fera le voyage en Italie, ami d'artistes tels qu'André Corneille Lens qu'il aide à rédiger son ouvrage sur le costume, promoteur des réformes à l'académie de Bruxelles, il est également expert et commissaire à la vente des tableaux des couvents supprimés<sup>62</sup>. Par leurs écrits, leurs contacts et leurs activités, des personnages comme Philippe Baert, François Mols et Guillaume Bosschaert ont participé activement à la sensibilisation et à la formation du public à la fin du siècle des Lumières.

## 2. *Les pratiques du public*

Le public cultivé qui voyage dans l'Europe des Lumières aux environs de 1770, peut visiter les salons parisiens, les expositions londoniennes et les galeries publiques installées dans de nombreuses villes italiennes et allemandes. Dans les Pays-Bas autrichiens, il n'existe ni salon d'art contemporain ni galerie publique ; les projets de création de galeries publiques échouent et les premières expositions, plutôt tardives (Anvers en 1789 et Gand en 1792), n'auront vraiment d'influence sur le public qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès lors, pendant la période autrichienne, le contact avec l'œuvre d'art et les pratiques artistiques s'axe essentiellement autour des collections conservées dans les établissements ecclésiastiques et chez des particuliers.

Ces deux types de collections permettent au public d'avoir accès aux œuvres d'art avant la création d'institutions artistiques spécialisées, comme le seront le salon et le musée. Au sein des établissements ecclésiastiques, l'accès est aisé et, bien qu'il s'agisse d'un espace sacré dont le but premier n'est pas d'offrir au fidèle une galerie d'œuvres d'art, l'amateur peut y admirer les richesses artistiques dans d'assez bonnes conditions. La publication de nombreux guides artistiques dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle montre que la « visite » des églises par les amateurs et les étrangers est une pratique assez courante et que, dans les Pays-Bas autrichiens, l'établissement ecclésiastique leur apparaît comme le conservatoire artistique par excellence. Quant à la « publicité » pour les collections particulières, dans ces mêmes guides, mentionnant l'adresse de leur propriétaire, mais sans toutefois détailler leur contenu, on peut supposer que, sous certaines conditions, le lecteur pouvait y avoir accès.

Au siècle des Lumières, le comportement et le profil du collectionneur sont en pleine transformation. On l'a vu, la pratique du collectionnisme s'étend de plus en plus à des bourgeois en quête d'ascension sociale. Cependant, il ne s'agit plus du même type de collection qu'aux siècles précédents. Le contenu tend à se spécialiser : aux cabinets de curiosités se substituent des collections exclusivement artistiques qui, souvent centrées sur la peinture, sont de véritables cabinets de tableaux<sup>63</sup>.

Leurs propriétaires y consacrent de plus en plus d'attention et invitent fréquemment amateurs et connaisseurs à venir les visiter. L'étranger de passage et l'artiste en quête de modèles à copier peuvent également, sur recommandation, pousser la porte de ces demeures. Sans être véritablement publiques, ces collections particulières sont toutefois accessibles <sup>64</sup>. Cependant, si l'accès semble relativement aisé, la vie des collections est de plus en plus brève : les collectionneurs ou leurs descendants les vendent et elles finissent souvent dispersées à l'étranger.

Un bel exemple de ce nouveau type de collectionneur (d'amateur devrait-on dire, puisque l'usage du terme collectionneur ne se répandra qu'au XIX<sup>e</sup> siècle) est celui du chevalier Gabriel François de Verhulst (vers 1718-1778). La plupart des auteurs des guides artistiques de l'époque mentionnent sa collection de tableaux flamands et hollandais, à Bruxelles, et insistent sur sa richesse et l'accès aisé qu'en offre son propriétaire. Même Michel, dans sa biographie sur Rubens, en fait abondamment mention estimant cette collection comme « le plus superbe cabinet de tableaux qu'on trouve aux Pays-Bas » et vantant l'hospitalité dont fait preuve Verhulst, « qui se fait plaisir & gloire de faire ouvrir son Cabinet à tous curieux, & reçoit les gens de mise avec la dernière politesse ; par ce moyen l'amateur jouit du plaisir d'y avoir l'accès & a la consolation de le contempler » <sup>65</sup>. Cette collection attirant nombre de curieux permet au chevalier Verhulst de développer ses liens sociaux, d'autant plus qu'il semble ne presque jamais sortir de sa demeure, comme le rapporte le comte von Zinzendorf qui lui rend visite le 7 août 1769 et en donne le portrait suivant : « un malade imaginaire, qui ayant à l'âge de 51 ans l'air d'en avoir trente, s' imagine qu'il tombe en défaillance pour faire un pas, et n'est pas sorti de sa porte depuis 22 ans » <sup>66</sup>. Outre l'accès aisé et les mentions dans les guides artistiques, la publicité de sa collection est assurée par la diffusion de gravures reproduisant ses plus belles œuvres, au bas desquelles il fait placer ses armoiries et mentionner que l'œuvre est tirée de sa collection à Bruxelles. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique conserve deux exemples de ce type de gravures, réalisées en 1762 par le graveur bruxellois Jean-Laurent Krafft (1694-1768), d'après deux tableaux de David Teniers [illustration n° 6] <sup>67</sup>. L'intérêt que porte le chevalier Verhulst à son cabinet de tableaux l'a probablement incité à faire procéder à l'élaboration d'un catalogue particulièrement précis de ses œuvres, lequel n'a pu être retrouvé, mais son existence pourrait expliquer la qualité du catalogue de vente rédigé, après le décès du chevalier Verhulst, en 1778, et pour lequel l'auteur a sans doute bénéficié de recherches précédentes. Le portrait du chevalier Verhulst réalisé par Antoine Alexandre Joseph Cardon (1739-1822) et placé en frontispice de ce catalogue de vente le représente d'ailleurs tenant dans les mains un ouvrage sur lequel il est inscrit, sur la tranche, « CATALO[GUE] DE TABLEA[UX] » [illustration n° 7] <sup>68</sup>, lequel pourrait être celui de sa collection. Ce portrait nous offre en outre une représentation éloquente de ce personnage et de l'image qu'il désirait donner. Le chevalier Verhulst, habillé d'une robe de chambre à fleurs, d'un bonnet et muni d'une bague à l'annulaire de la main gauche, est assis lisant un catalogue de tableaux, peut-être celui de sa collection, il s'est arrêté en pleine lecture et regarde le spectateur. L'analyse du cadre imitant la pierre, qui entoure le portrait, est également riche en signification. Sur un cadre ovale est inscrit le nom du personnage : « LE CHEVALIER G : F : I : DE VERHULST ». Dans le



bas de la représentation, à l'avant-plan, on trouve, au centre, ses armoiries avec une trompette, une couronne de laurier, une palme ainsi que, à gauche, un livre de grand format ouvert et un livre fermé plus petit, sur la tranche duquel on peut lire : « LA VIE DE RUBENS », faisant sans doute référence à l'ouvrage publié par Michel, dans lequel la collection de Verhulst est plusieurs fois vantée <sup>69</sup>. Ce livre est déposé sur un dessin tandis qu'à gauche de la composition, une palette de couleurs et des pinceaux renvoient à la peinture. Dans ce portrait gravé sont ainsi proclamés son amour pour la peinture, le dessin, et plus spécifiquement pour l'école flamande (Rubens) ainsi que l'importance de sa collection (présence d'un catalogue assez épais) semblant octroyer la renommée (couronne de laurier, palme, trompette) à sa noble lignée (armoiries). Comme le rappelle l'auteur du catalogue de vente dans son introduction, la qualité de la collection du chevalier Verhulst s'explique en partie par le fait que ce collectionneur a su s'entourer de connaisseurs et d'artistes éclairés pour le conseiller : « loin de se fier à ses propres lumières & connoissances, consultoit toujours dans ses acquisitions les Artistes, & les Connoisseurs les plus éclairés & de la probité la plus reconnue, au concours & zèle desquels on doit la juste reconnaissance & du choix, & de la précieuse conservation d'un Cabinet qui renferme particulièrement ce que les Ecoles Flamande & Hollandoise ont produit de plus rare & de plus brillant » <sup>70</sup>. Le chevalier décède en 1778 et comme souvent dans le cas de particuliers, sa collection est dispersée par ses héritiers. La vente se tient à partir du 16 août 1779 et malgré le désir des héritiers de vendre cette collection sans la diviser, les œuvres sont vendues séparément et éparpillées <sup>71</sup>. Il semble qu'une partie de cette collection se soit ensuite retrouvée à Londres où elle fut vendue les 26 et 27 avril 1780 <sup>72</sup>.

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le développement des salles de vente offre la possibilité au public d'avoir accès aux œuvres d'art. À une époque où le nombre de ventes publiques s'accroît substantiellement, la visite de ce type d'établissement semble une pratique assez courante, tant pour les collectionneurs qui viennent acquérir des œuvres que pour les amateurs venus se distraire, comme en témoigne la présence de nombreux catalogues de vente dans les bibliothèques de l'époque <sup>73</sup>.

Outre le collectionnisme, souvent tourné vers l'art ancien, une partie du public pratique le mécénat en faveur d'artistes contemporains. Depuis des siècles, les aristocrates et les ecclésiastiques n'ont cessé cette pratique auprès de grands artistes. Cependant, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le mécénat, sous une forme nouvelle, s'étend aux notables et à la bourgeoisie. Les établissements d'enseignement pour les jeunes artistes et les académies des beaux-arts, en sont le lieu privilégié. Par souscription, donc au moyen d'une somme nettement plus modeste que celle nécessaire dans le cadre du mécénat traditionnel, le public peut soutenir les académies et donc les jeunes artistes prometteurs avec lesquels s'instaure quelquefois une relation personnelle, le souscripteur devenant le protecteur d'un élève. La souscription permet parfois l'obtention du titre d'« académicien honoraire » et le droit de placer un élève dans l'établissement <sup>74</sup>. En outre, les noms des souscripteurs sont souvent repris dans le livre d'or de l'académie, où, respectant la hiérarchie de l'Ancien Régime, on trouve successivement les noms du gouverneur général, du ministre plénipotentiaire, des membres de la noblesse et du clergé ainsi que ceux du tiers état <sup>75</sup>. La présence du

public au sein des académies est donc importante et s'apparente à une certaine forme de mécénat. Les amateurs peuvent même y suivre des cours et bénéficier de conditions privilégiées. Le règlement de l'académie de Mons de 1781 mentionne que « Lorsque quelques personnes distinguées, soit amateur, soit étranger, se présenteront pour dessiner dans l'académie, les professeurs leur assigneront une place convenable »<sup>76</sup>. En effet, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le nombre d'amateurs (au sens de personne cultivant un art pour son seul plaisir et non dans un cadre professionnel) augmente de manière importante suite à la libéralisation de la pratique artistique qui, dès lors, ne déroge plus à la noblesse<sup>77</sup>. Il n'est donc plus dévalorisant, pour un public aristocratique ou mimant les pratiques aristocratiques, de pratiquer publiquement les beaux-arts et de fréquenter les cours des académies.

### 3. *La légitimité du public*

Un public se forme dans les Pays-Bas autrichiens durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les pratiques artistiques de celui-ci se diversifient, sa perception des beaux-arts se transforme et sa connaissance et son regard s'affinent grâce, notamment, aux publications artistiques. Parallèlement à la nouvelle perception de l'art, le public doit apprendre à exprimer son avis et conquérir sa légitimité par rapport aux artistes ; légitimité de jugement que se reconnaissent le public cultivé et l'élite des connaisseurs, comme en témoignent Philippe Baert et François Mols qui, bien qu'ils ne pratiquent pas les beaux-arts, se permettent de revoir et de compléter les guides artistiques publiés par les peintres Guillaume Mensaert et Jean-Baptiste Descamps. En fin d'ouvrage, Mensaert a inséré un « Discours au public et aux jeunes peintres » dans lequel il reconnaît au public une certaine aptitude à juger de la qualité des œuvres d'art, en soulignant toutefois que son jugement est, sous plusieurs aspects, inférieur à celui du peintre<sup>78</sup>.

Les débats sur la légitimité du public n'atteignent jamais la virulence des polémiques qui naissent en France dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, autour de la présence du public dans les salons d'art contemporain<sup>79</sup>. Dans les Pays-Bas autrichiens, en l'absence de salons, le public apprend à aiguiser sa faculté à juger des œuvres à partir de l'art ancien, conservé le plus souvent dans les établissements ecclésiastiques ; c'est ce dont témoignent les écrits de Mols, Baert et Mensaert.

La conservation et l'exposition de l'art deviennent des affaires publiques qui donnent parfois lieu à des polémiques relayées dans les publications et la presse. Ainsi, dans les années 1770, à la cathédrale de Tournai, les restaurations des tableaux de Pierre Paul Rubens, le placement d'une œuvre du peintre anversois Martin Joseph Geeraerts, ainsi que la vente d'une partie de leurs collections d'estampes, sont sévèrement critiqués par Guillaume Mensaert et Jean-Baptiste Descamps dans leurs guides, par Michel dans sa biographie de Rubens ainsi que dans certains almanachs<sup>80</sup>. En 1779, fait rare pour l'époque, les chanoines de la cathédrale estiment nécessaire de publier un démenti dans un journal d'envergure internationale, *L'Esprit des Journaux*. Le placement, la restauration et la vente d'œuvres d'art conservées dans un lieu de culte deviennent des affaires publiques à propos desquelles les autorités ecclésiastiques sont susceptibles de devoir se justifier.

Bien que dans les Pays-Bas autrichiens il n'existe pas de salon, la question du regard du public sur l'art contemporain se pose toutefois au sujet de certaines œuvres, surtout lorsqu'elles sont placées dans l'espace public. Les critiques émises à l'encontre de la sculpture représentant le gouverneur général Charles de Lorraine, inaugurée sur la place Royale à Bruxelles le 17 janvier 1775, en témoignent<sup>81</sup>. La statue en bronze, réalisée par le sculpteur gantois Pierre Verschaffelt (1710-1793), représente le gouverneur, en pied, dans les habits d'empereur romain et tenant le bâton de commandement. Un auteur anonyme critique cette sculpture, notamment en ce qui concerne ses proportions<sup>82</sup>. Il se sent obligé de se justifier : « Dès qu'un auteur fait représenter une pièce de théâtre, ou imprimer un livre, et dès qu'un artiste expose un ouvrage à la vue du public, tous ceux qui voyent représenter la pièce, qui lisent le livre, ou qui regardent l'ouvrage de l'artiste, acquièrent le droit d'en juger bien ou mal ». D'autres critiques semblent être émises, si bien que le ministre plénipotentiaire lui-même, Georges Adam de Starhemberg, estime nécessaire d'en référer au chancelier Wenceslas de Kaunitz-Rittberg. Pour contrer les critiques, Starhemberg ne fait pas appel à des artistes qui expertiseraient la statue, mais au jugement des connaisseurs et du public : « plusieurs connaisseurs, et je puis même dire presque la généralité du public, trouvent la statue parfaite à tous égards »<sup>83</sup>. Le public devient donc un acteur incontournable de la vie artistique ; il devient nécessaire de lui soumettre les projets artistiques, surtout en ce qui concerne les réalisations architecturales prestigieuses, avant même leur réalisation, pour connaître son avis. Ainsi en 1785, lors du projet d'édification d'un théâtre dans le parc de Bruxelles, une brochure est publiée afin de le présenter au public. L'auteur dit qu'il « crut ne pouvoir mieux faire que de soumettre à l'opinion Publique par la voie de l'impression »<sup>84</sup>.

Bien que le public joue déjà un rôle important dans les années 1770, le débat sur la légitimité de son jugement n'est cependant pas clos. Pendant la période française, avec le développement des salons d'art contemporain, les débats seront plus incisifs et le public, élargi, devra se battre pour faire admettre son droit de juger les œuvres des artistes contemporains. Pendant la période autrichienne, les débats à propos de la légitimité du public ont toutefois préparé le terrain et instauré une nouvelle relation entre le public en formation et l'artiste dont le statut est alors en pleine mutation.

### C. *L'artiste libéralisé*

#### 1. *Du peintre de cour à l'artiste moderne*

Avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la majorité des praticiens de l'art ont un statut qui s'apparente à celui des artisans. Comme eux, ils sont affiliés aux corporations et sont donc soumis aux contraintes et aux mesures protectionnistes, notamment en ce qui concerne l'accès et l'exercice de leur profession<sup>85</sup>. Les praticiens de l'art se définissent par l'art qu'ils pratiquent : peintre, sculpteur, graveur ou architecte. Dans les Pays-Bas autrichiens, ni les idéaux de la Renaissance italienne du XVI<sup>e</sup> siècle ni le modèle de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris du XVII<sup>e</sup> siècle, n'ont entraîné la libéralisation, même partielle, des artistes. Cependant, tous les peintres, sculpteurs, graveurs et architectes ne sont pas pour autant assimilés à de simples artisans, mais seul un petit nombre d'entre eux, généralement ceux que l'histoire de l'art a retenu, ont obtenu des charges à la cour qui leur permettent de

jouir d'une plus grande reconnaissance et de certains privilèges <sup>86</sup>. Dans les Pays-Bas méridionaux, Pierre-Paul Rubens, prestigieux peintre de cour anobli, en est sans doute le plus bel exemple. Il n'est que fort peu représentatif de la masse des praticiens de l'art de l'époque, mais il joue un rôle important par le modèle qu'il offre à ses collègues et plus d'un siècle après sa mort, la figure de Rubens servira encore à justifier les revendications des artistes. Ainsi, en 1771, au moment des débats sur le statut des artistes et sur leur possible libéralisation, Michel publie une biographie de Rubens <sup>87</sup>. Dans les propos de l'auteur à l'égard du « chevalier Rubens » transparaissent les désirs et les revendications des artistes contemporains du siècle des Lumières. L'adjectif « noble », notamment, est associé tout au long de l'ouvrage au peintre Rubens : « sa noble vie fut le tableau fidèle de l'Homme de Cour, d'Etat, du Citoyen et du Peintre », « éducation noble », « noble manière », « noble caractère » et plus généralement l'expression de « noble profession de Peintre » qui apparaît à la fois dans la dédicace et dans l'avis au lecteur. Le caractère noble de la profession de peintre s'entend dans ses différentes acceptions : il est au-dessus du commun par sa distinction et parfois, par ses titres de noblesse. Cette noblesse fait référence au caractère libéral de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la gravure, ainsi qu'au modèle aristocratique auquel se rattache une partie des praticiens de l'art.

C'est dans ce contexte du siècle des Lumières qu'apparaît le terme « artiste ». La transformation du statut des praticiens et de leur art va en effet faire évoluer le champ lexical ; elle est contemporaine de l'expansion de l'usage du terme « artiste » qui, au sens de personne qui pratique les beaux-arts, n'apparaît qu'en 1753 en France, et se popularise ensuite dans le troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>88</sup>. Un mouvement similaire apparaît dans les Pays-Bas autrichiens. Alors que Mensaert, dans son guide de 1763, fait à peine quelques mentions de ce terme, Michel, dans sa biographie de Rubens, l'utilise déjà plus fréquemment. Le terme « artiste » ne donne plus l'éclairage sur l'art pratiqué (peinture, sculpture, gravure et architecture) mais crée une nouvelle catégorie regroupant l'ensemble des personnes qui pratiquent les beaux-arts. Avec les transformations institutionnelles qui se produisent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les architectes ne sont plus dispersés dans différentes corporations composées d'autres artisans, mais ils sont regroupés au sein d'institutions des beaux-arts : ils étudient ensemble le dessin dans les académies et exposent conjointement dans les salons. Le terme « artiste », qui témoigne de l'association d'une série de praticiens sous une même dénomination, apparaît peu après l'utilisation du terme « beaux-arts », déjà présent en France durant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, mais qui ne se précise et ne se diffuse que durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>89</sup>. L'expression « beaux-arts » est sporadiquement présente dans le guide de Mensaert (1763) et plus fréquemment dans l'ouvrage de Michel (1771). Elle qualifie les arts qui ont pour objet la représentation du beau. Cette expression traduit lexicalement une nouvelle catégorie regroupant les arts de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de l'architecture, c'est-à-dire les arts qui seront, après la libéralisation de 1773, officiellement distingués des « arts mécaniques » et qui accéderont ainsi au statut d'« arts libéraux ». L'expression « beaux-arts » connaîtra son apogée au début du XIX<sup>e</sup> siècle avant que ne vienne lui faire concurrence l'expression « arts plastiques » (première mention en 1836) pour définir les mêmes arts, mais en

soulignant non plus leur beauté, mais leur rôle plastique et visuel dans l'élaboration des formes <sup>90</sup>. La période de reconfiguration du monde artistique au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles correspond donc à la consécration de deux nouveaux termes : « artistes » et « beaux-arts ».

La cour et l'académie sont deux lieux d'émancipation pour les artistes. Ceux qui sont attachés à la cour de Charles de Lorraine jouissent parfois des privilèges les exemptant de certaines contraintes corporatistes <sup>91</sup>. Cependant, le nombre de ces bénéficiaires est limité et les différents titres qui leur sont accordés n'offrent pas toujours une liberté professionnelle très étendue <sup>92</sup>. Charles de Lorraine lui-même a souvent des démêlés avec les corporations lorsqu'il fait appel à des artistes étrangers <sup>93</sup>. À côté de la cour, l'académie est également un lieu d'émancipation de l'artiste. Si étudier ou enseigner dans une académie ne libère pas de l'obligation de s'affilier aux corporations, cela permet tout de même de se réunir dans un lieu ouvert aux innovations, d'y rencontrer peintres, sculpteurs, graveurs et architectes, d'y bénéficier ou d'y appliquer les méthodes éducatives les plus modernes et de prendre conscience de son statut d'artiste.

Le mémoire à l'origine de la libéralisation des professions artistiques est rédigé, en 1769, par un artiste très intégré dans ces milieux d'émancipation : André Corneille Lens, peintre alors âgé de trente ans. Il est attaché à la cour de Charles de Lorraine, comme peintre ordinaire, depuis le 10 janvier 1764, et il a suivi toute sa formation artistique à l'académie d'Anvers où, depuis le 11 janvier 1763, il est professeur-directeur <sup>94</sup>. C'est un peintre connaissant également la situation artistique à l'étranger grâce à un récent séjour en Italie (1764-1768) qui lui a permis de rencontrer, à Rome – creuset artistique particulièrement dynamique – nombre d'artistes et de théoriciens contemporains venus d'Allemagne, de France et d'ailleurs, et d'y découvrir les institutions artistiques les plus modernes <sup>95</sup>. À son retour dans les Pays-Bas autrichiens, il est convaincu de la nécessité de réformer le monde artistique. Il est particulièrement critique par rapport aux corporations auxquelles il semble ne jamais avoir été affilié, fait exceptionnel pour l'époque, et vis-à-vis desquelles il est méfiant suite aux démêlés que son père, peintre de fleurs, avait eu avec elles. Les problèmes que Corneille Lens (1713-1770) rencontra avec les doreurs de la corporation de Saint-Luc à Anvers suite à l'utilisation d'un nouveau type de dorure, avaient en effet nécessité l'intervention de Charles de Lorraine en sa faveur. Le jeune André Corneille Lens ne s'attaque pas seulement aux corporations ; depuis son retour d'Italie en 1768, il tente de réformer l'enseignement prodigué à l'académie d'Anvers en insistant, notamment, sur l'importance des modèles antiques. Devant les nombreuses oppositions rencontrées au sein de l'académie, il présente sa démission au ministre plénipotentiaire Charles de Cobenzl, le 5 septembre 1769, mais ce dernier la refuse. Ne trouvant pas de soutien auprès de la direction de l'académie d'Anvers, Lens, sur les conseils du chef président du Conseil privé, Patrice François de Neny, écrit en octobre un mémoire sur la distinction à opérer entre les beaux-arts et les arts mécaniques ; ce mémoire aboutira à la libéralisation des professions artistiques dans les Pays-Bas autrichiens. Dans une lettre adressée à Jacques Nicolas Dierexsens, datée du 30 octobre 1769, il explique le contexte de rédaction de ce mémoire : « [...] surtout je voudrais qu'on distingât les beaux-arts des vils mettiers et après avoir tenté notre premier directeur de travailler la

dessus sans apparence de pouvoir réussir, j'ai eu occasion de faire sentir mes raisons même de les faire goûter à S.E. le chef président du Conseil privée qui m'a chargé de faire un mémoire la dessus » <sup>95bis</sup>.

Aujourd'hui introuvable, le mémoire d'André Corneille Lens a heureusement été publié au XIX<sup>e</sup> siècle par Jean-Baptiste Van Der Straelen <sup>96</sup>. Les sept paragraphes qui le composent méritent d'être étudiés dans le détail. Dans les deux premiers, Lens fait référence aux modèles italiens et français, après une première phrase qui plante le décor plutôt sombre sur le plan artistique, dans les Pays-Bas autrichiens : « Les arts croupissent ici à certains égards dans une bassesse ». De l'exemple italien, il retient la reconnaissance de l'« artiste » (il utilise ce terme très moderne pour l'époque) au statut proche de celui des écrivains (« poète » et « homme de lettres »), ainsi que sa distinction par rapport aux artisans et au monde mécanique : « on leur a scu rendre une certaine distinction, qui élève l'artiste dans une sphère au-dessus de l'artisan, et le fait regarder non du côté du mécanisme, mais comme poète ou homme de lettres, qui se sacrifie, pour mériter une gloire immortelle, ce qu'influe tellement sur leurs productions, que malgré l'élévation d'esprit de nos Grands Maitres, on pourroit donner plusieurs exemples de leur infériorité pour la façon de penser et la noblesse des idées ». De l'exemple français, il souligne l'intérêt du système académique qui permet de distinguer les meilleurs artistes : « La France de Louis XIV, a connu l'artiste et l'avantage qui résulteroit d'une distinction, qu'elle a bien voulu accorder à son Académie, en l'honorant du pouvoir d'admettre tous les artistes, jugés capables, qui sont même affranchis par là de toute autre subjection, même de la milice ». Dans le paragraphe suivant, il invite le gouvernement autrichien à s'inspirer de ces exemples italien et français afin de revivifier le lustre de l'école flamande : « Dans ce siècle, où les plus illustres personnages se font honneur de protéger les arts et les artistes, on pourroit espérer une grâce pareille et par là voir renaître cet amour et cette ferveur, qui feraient produire de dignes fruits et briller les arts dans leur ancien lustre ». André Corneille Lens analyse ensuite l'exemple qu'il connaît le mieux : Anvers. Sa critique porte sur les corporations auxquelles les artistes doivent être affiliés ce qui provoque une dispersion des artistes et des beaux-arts (le terme récent de « beaux-arts » est utilisé) dans différentes corporations où ils doivent côtoyer des artisans, prester des charges et payer des droits d'entrée exorbitants : « De tous les pays, où les arts ont choisi leur demeure, il n'y en a pas, où les désagrémens sont si nuisibles qu'à Anvers, où on n'est pas seulement obligé d'entrer dans un corps de métier, qui vous oblige par serment : un corps, qui contient quinze ou seize métiers, qui tous n'ont pas la moindre connexion avec les beaux arts, comme vitriers, ferblantiers, relieurs, doreurs, imprimeurs, ceux qui blanchissent les maisons etc. et qui oblige les artistes de servir en qualité de Doyen ; service qui ne consiste proprement, qu'à extorquer au pauvre ouvrier, qui ne peut payer sa maîtrise et à maintenir d'autres pareils droits du dit corps ». Ce sont surtout les fonctions que doivent remplir les artistes au sein des corporations que Lens critique dans les deux paragraphes suivants. Selon lui, elles les avilissent et ne s'accordent pas avec les « sentiments nobles », les « idées les plus sublimes », le « génie » des artistes : « Fonction qui ne peut qu'éloigner l'âme de l'artiste des sentiments nobles qui lui doit inspirer son art et avilir son esprit, qui devroit se familiariser avec les dieux par Homère et Virgile et le rendre capable des



idées les plus sublimes. Et ordinairement on se trouve forcé à ses services à l'âge, où l'on doit forcer son génie à s'élever au-dessus de ses égaux, par le mérite de son art, à faire meurir les faibles fruits, qu'on a connus de sa tendre jeunesse, qui font avaler les sentimens bas, que les fonctions, qu'on est obligé de faire et les gens qu'on doit fréquenter ». En conclusion, Lens propose de créer, au sein de l'académie d'Anvers, un corps académique pour les artistes les plus distingués pratiquant les beaux-arts (il mentionne la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture). Cette appartenance au corps académique leur permettrait de se libérer du corps des métiers. Les artistes formant cette élite (Lens ne précise pas s'ils doivent être d'Anvers ou s'ils peuvent être issus de l'ensemble des Pays-Bas autrichiens) seraient reçus après présentation d'un morceau de réception, l'ensemble de ceux-ci permettant de former une collection : « Ainsi rien ne seroit utile, que de voir élever les jeunes gens, qui promettent de se distinguer, du marais de ces corps de métier par l'Académie, à laquelle il seroit désirable, qu'il fut donné le pouvoir d'agrèer ou d'admettre dans son corps les jeunes artistes distingués par mérite dans la peinture, sculpture, gravure et architecture, lesquels par un morceau de leur invention en seroient jugés dignes par les professeurs, sans être obligés de connoître en aucune façon les dits corps des métiers, qui peuvent exister, sans ce petit nombre de vrais artistes : et l'Académie par ces morceaux de réception formeroit avec le temps une collection des tableaux et de sculptures, qui n'exigeroit pas la moindre dépense et serviroit d'ornement à la Patrie ».

Combattant les corporations, désirant revitaliser les beaux-arts dans les Pays-Bas autrichiens et réformer l'académie, André Corneille Lens, propose, comme en France, la création d'un corps académique attaché à l'académie d'Anvers. Le gouverneur général et le gouvernement sont invités à se prononcer sur l'opportunité d'une libéralisation des professions artistiques.

## 2. *Les ordonnances de libéralisation des professions artistiques (1773)*

Le mémoire de Lens a été remis au Conseil privé par Charles de Lorraine le 12 novembre 1769. Le Conseil privé appuie ces propositions et particulièrement l'idée de réserver l'exemption aux seuls agrégés de l'académie d'Anvers et cela « Pour exclure de cette faveur ceux que leur peu de talents rendraient indignes de cette distinction, on pourrait, au surplus, requérir qu'ils soient avant tout agrégés à l'académie d'Anvers, ensuite d'une résolution des deux tiers des professeurs régents, qui devraient fixer leur jugement d'après un ouvrage de l'invention du peintre, du sculpteur, du graveur ou de l'architecte qui se présenterait »<sup>97</sup>.

Durant trois années, le gouvernement autrichien recueille des informations auprès des principales autorités provinciale et communales du duché de Brabant dans lequel se situe la ville d'Anvers, afin de juger de l'utilité d'affranchir les artistes du régime corporatif. Les autorités centrales appuient le projet, l'autorité provinciale le tempère et les autorités communales s'y opposent. Les motivations du gouvernement relèvent à la fois des domaines artistique, économique et politique. Il s'agit tout d'abord de revivifier la tradition artistique jugée en déclin depuis près d'un siècle. En outre, le développement des beaux-arts est censé participer à l'essor économique du pays. Enfin, la libéralisation présente l'intérêt d'ouvrir une première brèche dans le monopole corporatif que le gouvernement autrichien tente de limiter.

Le 20 mars 1773, Marie-Thérèse libéralise (elle libère et reconnaît le statut libéral) les professions de peintre, sculpteur, graveur et architecte dans le duché de Brabant. Le gouvernement enquête ensuite sur la situation des artistes dans les autres provinces des Pays-Bas autrichiens et constate que les conditions varient fortement selon les provinces, les villes et le type d'activité artistique. Cependant, le Conseil privé informe Charles Lorraine que : « Il résulte de ces avis que l'abus de confondre les arts libéraux avec les arts mécaniques subsiste dans toutes les villes des Pays-Bas, excepté à Bruges, Termonde, à Mons et dans les autres villes du Hainaut ». Devant ce constat plutôt décevant, une deuxième ordonnance est prise le 13 novembre 1773 afin d'étendre la libéralisation à l'ensemble des Pays-Bas autrichiens,

Excepté l'étendue géographique de l'application, le contenu des ordonnances des 20 mars et 13 novembre 1773 est identique <sup>98</sup>. Le préambule témoigne des motifs et des buts de cette libéralisation. Dès la première phrase, l'impératrice précise que l'ordonnance concerne la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture, c'est-à-dire les beaux-arts, quoique cette expression ne soit jamais utilisée dans le texte et que ces arts soient seulement associés sous les dénominations plus larges d'« arts intéressants » et d'« arts libéraux ». Marie-Thérèse rappelle d'emblée le prestige qu'avaient connu ces arts dans les Pays-Bas méridionaux, leur relatif déclin depuis quelques décennies, et les premiers signes de renaissance grâce au soutien des académies par le gouverneur général Charles de Lorraine. L'impératrice présente donc ses mesures comme une continuation de la politique de soutien des beaux-arts, amorcée par son beau-frère Charles de Lorraine : « La peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture, ces arts intéressants, jadis portés à un haut degré de perfection dans ces provinces, depuis négligés et déchus, ont fait depuis longtemps l'objet de nos attentions particulières ; et notre très cher et très aimé beau-frère et cousin Charles-Alexandre, duc de Lorraine et de Bar, notre gouverneur général des Pays-Bas, secondant le désir que nous avons de les voir revivre pendant notre règne, a pris sous sa protection immédiate les académies établies en ces pays, et a porté les soins les plus attentifs à les relever par des arrangements propres à exciter l'émulation parmi les élèves, propres à leur former le goût et à les porter par degrés à cette perfection où autrefois on vit atteindre tant de maîtres fameux qui sont sortis de l'école flamande ; nous voyons avec satisfaction que ses [ces] soins n'ont pas été infructueux, et que ces arts commencent à renaître dans ces provinces ». Elle annonce ensuite qu'elle a décidé, elle aussi, de soutenir les arts : « Nous avons résolu d'en favoriser puissamment les progrès, de les étayer et d'en relever successivement le lustre par la concession des grâces que nous trouverons propres à remplir nos intentions bienfaisantes à cet égard ». Elle fait part de son étonnement d'apprendre que ces « arts libéraux » (peinture, sculpture, gravure et architecture) étaient encore confondus avec les « arts mécaniques » et que les « artistes » devaient s'affilier aux corporations avec des « ouvriers » et des « artisans ». L'étonnement de Marie-Thérèse est partagé par Charles de Lorraine qui écrit, à propos de ce constat, que c'est une chose « aussi frappante qu'étrange » <sup>99</sup>. Cet étonnement de la part des dirigeants témoigne du décalage entre la perception des beaux-arts et des artistes par une élite cultivée et la réalité juridique. L'impératrice estime qu'il faut adapter la législation : « Cet usage abusif est trop opposé à la considération que méritent



les arts pour que nous puissions le tolérer davantage ». Elle proclame donc que « la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture ne dérogent point à la noblesse et que tout le monde peut exercer librement ces arts et vendre ses ouvrages sans être sujet à se faire inscrire dans des métiers, corps ou compagnies quelconques, ni à s'y faire reconnoître [...] ». La mesure concerne ainsi à la fois l'exercice et la vente d'un de ces arts ainsi que l'affiliation professionnelle (corporations) et le statut social (dérogance à la noblesse). La libéralisation est soumise à deux conditions : « pourvu que l'artiste se borne à l'exercice de son art sans se mêler d'ouvrages mécaniques ou de débits réservés aux métiers ». L'artiste se voit donc dans l'obligation de prendre ses distances avec les dimensions manuelle et commerciale de la pratique artistique. Enfin, une mesure spécifique est prise pour les graveurs : « les graveurs n'ont pas besoin de nos lettres d'octroi pour publier leurs ouvrages, mais qu'ils doivent les soumettre à la censure de nos officiers fiscaux avant que de les donner au jour ».

Les ordonnances de libéralisation des professions artistiques de 1773 sont à la fois proches et différentes du projet conçu par André Corneille Lens dans son mémoire de 1769. La constatation est la même : la production artistique doit être encouragée pour retrouver le lustre de l'ancienne école flamande. Tant pour Lens que pour le gouvernement, le meilleur moyen est d'affranchir les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les architectes de l'obligation de s'affilier aux corporations. Ils insistent tous deux sur la nécessité de faire la distinction entre les beaux-arts, relevant des arts libéraux, et les arts mécaniques et s'insurgent contre le fait que les artistes soient associés aux ouvriers et aux artisans. Le gouvernement reprend l'idée de libéralisation de Lens, mais il précise que la pratique des beaux-arts ne fait plus déroger à la noblesse et il soumet la libéralisation à une double condition : ne pas pratiquer les arts mécaniques et ne pas posséder de débits. Tant Lens que le gouvernement voient dans les académies un des moyens d'émancipation des artistes, mais là où Lens désire créer un corps académique, donc une élite d'artistes qui, seuls, pourront bénéficier de l'émancipation, le gouvernement décide de l'étendre à l'ensemble des peintres, des sculpteurs, des graveurs et des architectes. C'est cette généralisation de la libéralisation qui est novatrice pour l'époque. La France qui avait servi de modèle à André Corneille Lens, décidera également d'étendre la libéralisation et de ne plus la limiter aux seuls académiciens. Ainsi, en 1777, quatre années après Marie-Thérèse, Louis XVI publie une déclaration fort proche des ordonnances de 1773. Il y précise que l'exercice de la peinture et de la sculpture est « libre » et indépendant des corporations à condition que les artistes les exercent « d'une manière entièrement libérale » (seulement pour les arts « qui exigent, pour réussir, une connaissance approfondie du dessin et une étude réfléchie de la nature ») et qu'ils ne s'adonnent pas au commerce de l'art (interdiction de « tenir boutique ») <sup>100</sup>. La déclaration de Louis XVI s'accompagne d'une réaffirmation des privilèges de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et de ses académiciens. Contrairement à la situation des Pays-Bas autrichiens, il subsiste donc officiellement une élite artistique en France.

### 3. *Les conséquences de la libéralisation*

Les ordonnances de libéralisation ne mettent pas entièrement fin aux relations entre les artistes et les corporations. Interprétant le plus largement possible l'interdiction

pour ceux qui sont libéralisés de ne pas se « mêler des ouvrages mécaniques », les membres des corporations attaquent en justice certains artistes, surtout des sculpteurs dont certains aspects de la profession (fonte de métaux, travail de la pierre) impliquent, plus que pour les peintres, un travail manuel. Les démêlés du sculpteur bruxellois François Joseph Janssens (1744-1816) avec la corporation des fondeurs de Bruxelles incitent le gouvernement à prendre une nouvelle mesure précisant le contenu des ordonnances de 1773. Lorsque ce sculpteur sollicite la dispense d'affiliation à cette corporation, c'est le gouverneur général Charles de Lorraine lui-même qui l'autorise à « couler et jeter en fonte tous ouvrages de bronze ou de cuivre qui doivent être travaillés par le ciseau, et ce sans être soumis à aucun corps de métier »<sup>101</sup>. Cette disposition spécifique est étendue à tout le Brabant le 8 juillet 1776 en proclamant que « de welcke gieten de voormelde Wercken, moeten genieten allen voordelen vergunt aen de Vry-konsten by ons Reglement van den 20. Meert 1773 [...] »<sup>102</sup>.

Certains artistes, bien que libérés, choisissent, de leur plein gré, de continuer à faire partie des corporations. À Anvers par exemple, les registres de la corporation de Saint-Luc indiquent, en 1773, que les artistes, tant maîtres qu'apprentis, sont déchargés de l'obligation de s'inscrire dans la gilde. Si l'on ne trouve plus de nouvelles affiliations de peintres, excepté dans les derniers mois de l'année 1773, certains occuperont encore la fonction de doyen de la gilde des imprimeurs, peintres en bâtiment, fondeurs ; signalons Pierre Van Regemorter (1785-1786) et Balthazar Paul Ommeganck (1788-1789)<sup>103</sup>.

Quelque temps après la libéralisation, André Corneille Lens confie à son ami peintre, Julien de Parme (1736-1799), qu'il est déçu de l'impact très relatif des ordonnances de 1773. Selon lui, elles n'ont produit « aucun avantage sensible »<sup>104</sup>. Il faut nuancer ses propos. Lens est probablement déçu que le gouvernement n'ait pas retenu sa proposition de création d'un corps académique à Anvers, corps qui aurait formé une élite d'artistes dont Lens lui-même aurait été l'un des membres fondateurs. Si les ordonnances des 20 mars et 13 novembre 1773 n'ont pas transformé instantanément le monde artistique, elles n'en représentent pas moins un jalon essentiel sur le plan juridique, s'inscrivant dans une longue évolution des mentalités. Elles généralisent et officialisent une image de l'artiste qui n'était l'apanage, jusque-là, que de quelques artistes de cour.

En effet, le contenu de ces ordonnances véhicule une image idéale de l'artiste proche de celle de l'artiste de cour : une personne distinguée, cultivée et désintéressée. Bien que l'impératrice Marie-Thérèse indique seulement que la pratique des beaux-arts ne déroge plus à la noblesse, le caractère libéral de cette pratique octroie aux artistes une distinction particulière et si elle n'anoblit pas tous les artistes, elle les ennoblit<sup>105</sup>. Dans un rapport préparatoire à la libéralisation, le Conseil privé déclare que les artistes « ne deviendront jamais de grands peintres à moins qu'ils ne puissent se persuader qu'un grand peintre est un personnage distingué »<sup>106</sup>. Nous avons déjà vu, dans l'ouvrage de Michel sur Rubens, publié en 1771, à quel point le caractère « noble » de la pratique artistique est mis en avant à l'époque<sup>107</sup>. L'artiste ne doit pas seulement être distingué mais également cultivé. Les ordonnances soumettent en effet la libéralisation à la condition, pour l'artiste, de prendre ses distances avec la dimension manuelle de la pratique artistique. C'est la dimension intellectuelle de l'art

qui est valorisée, notamment dans les cours professés dans les académies de l'époque. Dans son mémoire, André Corneille Lens compare d'ailleurs l'artiste au poète et à l'homme de lettres. À cette époque, Lens écrit un ouvrage sur la science du costume, très utile aux peintres d'histoire <sup>108</sup>. Les relations entre les artistes et les hommes de lettres deviennent de plus en plus étroites au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment avec la naissance de la critique d'art, de l'histoire de l'art et de l'esthétique <sup>109</sup>. L'artiste espère être accueilli au sein de la « République des Lettres » qui se met alors en place à travers toute l'Europe <sup>110</sup>. Enfin, après le niveau social et le niveau culturel, c'est un rapport particulier à l'argent, qu'induisent les ordonnances de 1773. L'artiste peut vendre ses propres œuvres mais il ne peut se mêler de « débits ». L'aspect financier est dévalorisé dans le cas de la pratique d'un art libéral ; la pratique artistique n'est pas un travail rémunéré comme un « vulgaire » métier mais un service rendu. L'insistance sur des notions comme le don et le génie, accentue la difficulté d'évaluer le prix d'une œuvre. La proclamation du caractère libéral engendre un rapport ambigu des artistes avec l'argent. L'image idéale de l'artiste le présente comme un personnage désintéressé qui ne crée pas pour l'argent, mais pour l'art. Devant cette problématique financière, surtout pour les artistes qui désirent se rapprocher le plus possible de cet idéal, la situation est difficile. Quelques-uns d'entre eux trouvent dans les fonctions pédagogiques au sein des académies naissantes, une source financière (des « honoraires ») qui leur permet d'assurer leur subsistance sans devoir trop ouvertement chercher à tirer de l'argent de leur art.

Bien sûr, seule une minorité d'artistes correspond à cet idéal de la personne distinguée, cultivée et (apparemment) désintéressée. Ce sont le plus souvent des peintres d'histoire, la peinture d'histoire étant alors au sommet de la hiérarchie des genres. Ils enseignent dans les académies et briguent les commandes prestigieuses des princes et de la haute noblesse. Entre ces « artistes aristocrates » et les artisans, il existe une multitude de peintres, de sculpteurs, d'architectes et de graveurs aux statuts divers, parfois précaires. Le libre exercice de la profession découlant de la suppression de l'obligation de s'affilier aux corporations, provoque une augmentation du nombre d'artistes et une « prolétarianisation » de la plupart d'entre eux. La proclamation que les beaux-arts ne dérogent plus à la noblesse, ainsi que le libre exercice professionnel, invitent de nombreuses personnes à pratiquer ces arts en amateur et à l'affirmer publiquement <sup>111</sup>. La distinction entre l'artiste professionnel et l'artiste-amateur devient de plus en plus difficile. Il ne suffit plus de consulter les livres reprenant les membres des corporations pour inventorier les artistes professionnels ; il n'existe plus d'institution chargée de réglementer la pratique artistique. La libéralisation entraîne donc une crise des critères de sélection professionnelle, ce qui explique les difficultés à définir le statut juridique de l'artiste. Les remarques du sociologue Eliot Freidson peuvent s'appliquer à la situation engendrée par les ordonnances de 1773 : « De tous les états professionnels reconnus dans la société industrielle contemporaine, ceux qui sont liés aux arts sont les plus ambigus et constituent le plus redoutable défi à l'analyse théorique des métiers et du travail » <sup>112</sup>.

La reconnaissance de l'artiste mettra du temps à se concrétiser. Un amateur de l'époque, Guillaume Bosschaert, ami d'André Corneille Lens dans l'atelier duquel il a peut-être suivi une formation, tente de concilier sa pratique des beaux-arts avec

sa profession (juriste) et son état (noblesse). En 1791, ses réflexions devant les merveilles de Rome l'amènent à confier son désarroi face à sa position difficile : « J'ai eu tort assurément de m'embarquer dans une carrière que mon état ne me permet pas de suivre avec l'assiduité nécessaire mais puisque j'ai tant fait que de dessiner, il y aurait de la bêtise, à ne pas chercher à bien faire » <sup>113</sup>. Près de vingt ans après les ordonnances de 1773 dans lesquelles Marie-Thérèse proclame que la pratique des beaux-arts ne déroge plus à la noblesse, un amateur noble rencontre donc encore des difficultés pour concilier son état et sa passion artistique. Bosschaert souligne que l'artiste n'est pas encore reconnu à sa juste valeur et qu'il est encore trop souvent assimilé à un artisan. Il vante l'exemple des Grecs qui honoraient les artistes, « Au lieu que nous, descendans de ces peuples barbares qui ont détruit les arts, nous regardons à peu près un dessinateur, un sculpteur, un peintre, comme nous regardons un ébéniste, un orfèvre, un tailleur, un cordonnier &<sup>a</sup> ». Pour illustrer l'association trop systématique de l'artiste à un état inférieur, Guillaume Bosschaert cite une anecdote personnelle qui révèle l'image que la population peut avoir d'un artiste. Un curé ne peut imaginer qu'un peintre (Bosschaert copiant un tableau) soit noble et donc, qu'il ose se couvrir la tête devant lui. Bosschaert se plaît alors à jouer le jeu du curé et préfère donner l'image du peintre plutôt que d'afficher son état de noblesse : « Je citerai à cet égard une petite anecdote de ce qui m'est arrivé. Je copiais à Bruxelles, dans un couvent, un tableau de Rubens. Mon chapeau était à côté de moi. Entre un curé, voyant que j'étais tête nue, il me dit amicalement en flamand : « Peintre mettez votre chapeau ». Le bonhomme était persuadé sans doute qu'un peintre en sa présence n'eût pas osé se couvrir. Je me fis longtemps prier, faisant des révérences très profondes et très respectueuses au curé. Aurait-il traité son cordonnier, ou son jardinier, avec plus de bonté, plus d'humanité ». Cette identification du peintre à une personne d'un état inférieur est, selon Bosschaert, la cause du peu de personnes « distinguées » pratiquant les beaux-arts professionnellement ; Rubens étant en cela un cas particulier : « Cet avilissement fait qu'il n'y a guère que des jeunes gens sans éducation, sans lumière et sans fortune qui s'adonnent à la peinture. Ils entrent dans cette profession comme ils entreraient dans un art mécanique, sans autre but que celui de se procurer de quoi vivre. La plupart pressés par le besoin, abandonnent l'étude de l'art. Contens du talent quelconque qu'ils ont acquis, il leur suffit pour vivre. Or les gens d'un certain état, jugeant de la peinture par ceux qui s'y adonnent, croiraient dégrader en suivant la même carrière. Le hasard seul a pu faire qu'un goût particulier décidât un homme comme Rubens à devenir peintre, aussi a-t-on vu par ses succès, l'avantage immense que cet artiste célèbre a tiré de son éducation, de la culture de son esprit, et de cette sorte d'élévation qui résulte de l'aisance et de l'indépendance » <sup>114</sup>.

Les ordonnances de 1773 n'ont pas tout changé. Elles marquent une étape importante dans la reconnaissance officielle des artistes et des beaux-arts mais il reste de nombreux défis à relever et en supprimant la liaison entre les artistes et les corporations, elles provoquent un vide institutionnel. Il faut créer de nouveaux modes d'association, d'encouragement et de conservation ; c'est-à-dire de nouvelles institutions qui combleraient le vide laissé par la libéralisation. Ces institutions devront tenir compte, à la fois de l'évolution du statut de l'artiste, de l'apparition du public et de la reconnaissance des beaux-arts. Ce sera la tâche d'une nouvelle

génération d'artistes nés au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont les principaux acteurs, dont nous parlerons dans les chapitres suivants, sont : André Corneille Lens (né en 1739), Charles Van Poucke (né en 1740), Guillaume Jacques Herreyns (né en 1743), Pierre Mathieu Goddyn (né en 1752), Pierre-Joseph Célestin François (né en 1759). Tous ont été formés dans des académies et ont parfait leur formation – excepté Herreyns – par un séjour à Rome. Ce sont donc des artistes connaissant les nouveaux modes éducatifs et au fait des débats contemporains à l'étranger. Ils vont essayer de transposer dans les Pays-Bas autrichiens les institutions artistiques les plus modernes de l'époque : académies, sociétés, salons et galeries publiques.

### 3. De nouvelles institutions

#### A. *Le développement des académies*

##### 1. *Le soutien aux académies*

Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la formation artistique reposait presque exclusivement sur la tradition de l'apprentissage dans un atelier auprès d'un maître, sous le contrôle généralement très strict, de la corporation. Plusieurs années sont alors nécessaires avant que l'apprenti devienne maître à son tour. Pour ce faire, il devra réussir une épreuve et s'acquitter d'une rétribution à la corporation à laquelle il est obligé de s'affilier. Toutefois, dans l'Italie de la Renaissance se développent de nouvelles institutions chargées de l'enseignement du dessin : les académies. Elles remplissent également un rôle d'association et représentent un moyen d'émancipation des artistes vis-à-vis des corporations. Il s'agit d'un système d'enseignement alternatif aux corporations, à mettre en rapport avec le déclin de l'apprentissage manuel au profit de la dimension intellectuelle et de l'importance du dessin <sup>115</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, quelques académies voient le jour dans d'autres pays, notamment la France (Paris, 1648) et les Pays-Bas méridionaux (Anvers, 1663) <sup>116</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans sa seconde moitié, de nombreuses écoles de dessin sont créées. Vouées exclusivement à l'enseignement et d'ambition plus modeste que les institutions académiques, elles portent cependant fréquemment le titre d'« académie » <sup>117</sup>. En France, dans les villes de province, le mouvement débute en 1748 avec la création, par Jean-Baptiste Descamps, de l'école de dessin de Dunkerque et dès 1776, vingt-six villes françaises possèdent ce type d'établissement <sup>118</sup>.

En 1762, le ministre plénipotentiaire, Charles de Cobenzl décrit la situation des « académies » dans les Pays-Bas autrichiens : « Nous avons aux Pays-Bas cinq académies. Celles d'Anvers, de Bruges et de Tournay font de grands progrès. Celle de Gand est au dessous du médiocre, et celle de Bruxelles n'a pas figure humaine. Je suis après à tacher de la mettre en ordre mais je ne sais encore si je pourrais y réussir » <sup>119</sup>. Excepté celle d'Anvers, ces académies sont généralement de modestes écoles de dessin qui ont été instituées au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il en existe à Bruxelles (1711), Bruges (1720), Gand (1751), Tournai (1756) et plus récemment à Courtrai (1760), cette dernière n'étant toutefois pas mentionnée dans le rapport du ministre plénipotentiaire <sup>120</sup>.

Souvent créées à l'initiative d'artistes, tels David Teniers à Anvers et Philippe Charles Marissal à Gand, ces académies sont financées par des particuliers et soutenues par les autorités communales qui se limitent la plupart du temps à fournir

le local, le chauffage et la lumière. Elles se développent, à l'origine, en liaison avec les corporations, mais des tensions apparaissent très vite <sup>121</sup>. Vers 1770, l'académie devient un lieu privilégié pour l'émancipation des artistes, mais des dissensions se manifestent quelquefois en leur sein. C'est ainsi qu'en 1779, à Bruxelles, une « Académie particulière » est créée en réaction à la direction jugée despotique de l'académie des beaux-arts de la ville, assumée par le peintre Bernard Verschoot <sup>122</sup>.

Dans les Pays-Bas autrichiens, il existe de grandes disparités entre les différents établissements d'enseignement. L'administration des academies est le plus souvent composée à la fois de professeurs, de représentants des autorités communales et d'amateurs, mais la structure peut être très singulière et particulièrement complexe, ce qui est le cas à Gand <sup>123</sup>. Les conditions d'accès diffèrent sensiblement d'une institution à l'autre, mais l'on constate à peu près partout une présence non négligeable de jeunes artisans désireux d'apprendre des notions de dessin, base de l'enseignement de ces academies. Malgré l'utilisation fréquente du titre d'« Académie de Peinture et de Sculpture », rares sont les établissements qui fournissent réellement des cours de pratique artistique (picturale et sculpturale). Le cursus est le plus souvent formé de classes de dessin d'après des modèles d'estampes et de dessins, ensuite d'après des plâtres de sculptures antiques et enfin, parfois, d'après le modèle vivant. Plusieurs academies développent, en outre, un enseignement théorique appliqué au dessin au travers de cours de géométrie, de perspective ou d'anatomie <sup>124</sup>. Dans ce cadre, il faut souligner la réforme de l'académie de Gand en 1792, basée sur le modèle de l'enseignement professé à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris, avec des publications scientifiques et didactiques et la mise en place de cours d'arithmétique, de géométrie, de perspective, d'optique et d'anatomie <sup>125</sup>.

Avec le gouverneur général Charles de Lorraine et le ministre plénipotentiaire Charles de Cobenzl, le gouvernement autrichien commence à s'intéresser à ces institutions d'enseignement artistique. Ces deux personnages, dans le but de revivifier la prestigieuse école flamande de peinture, soutiennent activement les academies. Bien que moins actifs dans le domaine artistique, leurs successeurs poursuivront le mouvement lancé par ces précurseurs. Ce sera le cas, particulièrement, de Georges Adam de Starhemberg qui succédera à Cobenzl en 1770 et qui sera ministre plénipotentiaire jusqu'en 1783 <sup>126</sup>.

En 1773, la perte d'influence des corporations dans le domaine artistique et la laïcisation et l'intervention de l'État dans l'enseignement suite à la suppression de l'Ordre des jésuites sont propices à l'essor des academies sous la protection du gouvernement <sup>127</sup>. Le courant néo-classique, se répandant dans les Pays-Bas autrichiens à partir des années 1770, entraîne également une réflexion sur l'éducation artistique et le développement de l'apprentissage du dessin, l'utilisation de modèles antiques et la formation intellectuelle.

Dans ce contexte, de nouvelles academies sont fondées dans les Pays-Bas autrichiens : Malines (1771), Ath et Audenarde (1773), Tamise <sup>128</sup> (1777), Ypres (1778), Mons (1781), Louvain (1788) et Lierre (1793). En 1776, le chancelier Kaunitz peut écrire dans un rapport sur les academies, destiné à l'impératrice Marie-Thérèse : « la Nation Belgique fait des efforts extraordinaires pour relever les Beaux-Arts de la décadence où ils étoient tombés aux Pays-Bas En effet il s'y est formé successivement



8 académies de peinture, de sculpture et d'architecture dans différentes villes et il y a pour le moins un millier d'élèves qui les fréquentent. Ce sont des particuliers aisés qui se cottisent pour en soutenir les frais, les magistrats des villes y fournissent ordinairement la place, le feu et la lumière pour les assemblées et les Royales finances n'y contribuent autre chose, que 3 médailles d'argent dont l'une est dorée, et qui servent de prix aux élèves qui s'y distinguent le plus »<sup>129</sup>. Les médailles auxquelles le chancelier fait référence participent d'un système de protections accordées aux académies, mis en place par le gouvernement autrichien depuis une vingtaine d'années.

Les premières mesures de protection des académies remontent à l'arrivée de Charles de Cobenzl dans les Pays-Bas autrichiens pour y exercer la fonction de ministre plénipotentiaire. Le 15 octobre 1753, un mois après son installation à Bruxelles, il se proclame « Protecteur général » de la jeune académie de Gand. Ce mouvement sera poursuivi par le gouverneur général Charles de Lorraine qui, le 17 avril 1754, se déclare « Protecteur royal » de cette académie avant de l'élargir aux académies d'Anvers (1755), de Bruges (1755), de Bruxelles (1763), de Malines (1773) et de Courtrai (1774)<sup>130</sup>. Si la plupart des demandes de protection émanent des académies elles-mêmes, le gouvernement autrichien profite quelquefois de certains conflits entre institutions pour s'immiscer dans la gestion des établissements éducatifs. En 1762, Charles de Cobenzl se réjouit des tensions entre l'académie de Bruxelles et les autorités communales : « notre Académie à Bruxelles n'a pas encore figure humaine ; heureusement les académiciens sont en contradiction avec le Magistrat. La chose est portée au gouvernement, et par là, je pourrai peut-être y mettre un peu d'ordre »<sup>131</sup>. L'année suivante, cette académie est placée sous sa protection<sup>132</sup>. Bien que ces faveurs accordées par le gouverneur général soient purement honorifiques, elles permettent à l'académie de bénéficier d'une sorte de reconnaissance officielle qui facilite notamment l'indépendance vis-à-vis du système corporatif.

En outre, certaines académies obtiennent la protection royale du souverain : Bruxelles (1767), Anvers (1768), Bruges (1769), Gand (1771), Audenarde, Malines et Courtrai (1776), Ypres (1780) et Mons (1789)<sup>133</sup>. À l'exception de cette dernière, elles ont toutes joui de cette faveur royale sous le règne de l'impératrice Marie-Thérèse. Le chancelier Kaunitz, mécène et collectionneur, joue d'ailleurs un rôle non négligeable en appuyant les demandes des académies des Pays-Bas autrichiens auprès de l'impératrice<sup>134</sup>.

La protection de Marie-Thérèse permet à l'académie de porter le titre d'établissement royal – généralement « Académie royale de Dessin, de Peinture et d'Architecture » –, d'utiliser un sceau officiel et de disposer de médailles à distribuer aux lauréats des concours de fin d'année. La remise des médailles est sans aucun doute le principal aspect ; chaque académie en reçoit généralement trois : une première dorée avec bélière, une deuxième sans dorure avec bélière et une troisième sans dorure ni bélière. Les établissements ont également le droit de faire frapper, à leurs frais, d'autres médailles à la Monnaie de Bruxelles<sup>135</sup>. De plus, l'octroi des protections va souvent de pair avec une réforme de l'établissement dans laquelle le gouvernement autrichien intervient quelquefois<sup>136</sup>. À Bruges, le nouveau règlement de 1775 fait l'objet de nombreux commentaires de la part du Conseil privé<sup>137</sup>. De

manière générale, Charles de Lorraine insiste auprès des académies, sur la nécessité de développer les cours théoriques et ceux d'architecture <sup>138</sup>.

Les protections royales et les réorganisations qui les accompagnent seront fréquemment présentées, par la suite, comme étant le moment de fondation de l'académie. Ainsi, en 1797, l'administration du canton de Bruxelles indique que l'académie de cette ville fut créée « il y a à peu près 30 ans », période qui fait référence à la protection royale de 1767, omettant ainsi que la création effective de l'établissement remonte à 1711 <sup>139</sup>.

Outre le soutien accordé aux institutions d'enseignement artistique, le gouvernement autrichien finance le voyage à Rome de certains artistes, afin de parfaire leur formation. Ce séjour italien, dont la pratique s'est répandue depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, est plus que jamais d'actualité avec le courant néo-classique basé sur la redécouverte de l'antiquité gréco-romaine. Dans l'attribution de pensions pour des séjours romains, Charles de Cobenzl joue également un rôle fondamental. Il a projeté la création d'une « Académie flamande » à Rome et des concours entre les lauréats des différentes académies des Pays-Bas autrichiens pour en déterminer les pensionnaires <sup>140</sup>.

Cependant, l'intervention du gouvernement autrichien dans le domaine de l'enseignement artistique reste sommaire. Il refuse d'accorder des faveurs à l'académie de Tamise créée en 1776 car « ce seroit affaiblir le but que le gouvernement se propose en accordant par lettres d'octroi des distinctions aux académies qu'il autorise dans les villes principales de ces provinces » <sup>141</sup>. Et même dans le cas de « ces villes principales », le gouvernement n'offre aucun monopole éducatif aux institutions académiques. Lorsque l'académie de Bruges porte plainte contre un enseignement artistique privé qui lui fait concurrence et demande la suppression de celui-ci, le Conseil privé refuse car « tout enseignement exclusif tend à ôter l'émulation, que si les enseignemens des particuliers de peinture à Bruges ne vailent rien, il n'est pas à craindre qu'ils seront suivis par des élèves d'expectation, que si au contraire ils sont bons, il n'est pas juste de frustrer ces mêmes élèves des connoissances qu'ils peuvent acquérir, en conséquence, il fut résolu de déclarer que ce que les supplians demandent ne se peut » <sup>142</sup>. La formation dans des ateliers est en effet indispensable pour l'apprentissage de la pratique picturale et sculpturale ; les académies se limitant presque exclusivement au dessin, l'académie et l'atelier sont complémentaires.

L'intervention financière du gouvernement est très réduite et se borne à l'achat de quelques médailles. Le souci d'économie est récurrent et les remarques du ministre plénipotentiaire Starhemberg quant aux protections accordées aux académies sont éloquentes : « Il me paraît en effet qu'il convient de concourir à étendre le goût pour les arts en répandant des faveurs propres à les encourager : je suis donc d'autant plus porté à adopter le sentiment du Conseil privé que les faveurs dont il s'agit se réduisent à très peu de choses » <sup>143</sup> ou « Ces sortes d'établissements font également tant de bien, ils excitent si bien l'émulation, en encourageant les talens et ils coûtent si peu à Sa Majesté » <sup>144</sup>. Le gouvernement autrichien ne procurant pas de dotation à ces établissements, il insiste sur la nécessité de l'intervention communale pour le financement. En 1776, Kaunitz rappelle, à propos des académies, que « ces sortes d'objets sont proprement des charges municipales [...] » <sup>145</sup>. Mais les autorités communales ne fournissant généralement que le local, le chauffage et la lumière, et les



académies doivent trouver d'autres ressources financières. Beaucoup d'établissements font alors appel aux souscriptions de particuliers qui acceptent de soutenir l'enseignement artistique. Ce mode de financement est approuvé par le gouverneur général qui est le premier signataire du livre des souscriptions, lancé en 1768 par le directeur de l'académie de Bruxelles, où les élèves ne sont dès lors plus choisis que sur recommandation des souscripteurs qui portent eux le titre d'« académiciens honoraires »<sup>146</sup>. Le recours aux souscripteurs devient systématique, c'est le cas lors de la réorganisation de l'académie de Gand en 1770 et de la création de celle de Malines en 1771<sup>147</sup>.

Le gouvernement fait preuve de parcimonie même dans le cas des pensions accordées aux artistes en vue de parfaire leurs études en Italie. Le nombre de pensions accordées est assez restreint et les projets ambitieux de Cobenzl d'organiser un concours entre académies et de fonder une « Académie flamande » à Rome échouent parce que Vienne refuse de les financer<sup>148</sup>. Lorsque le peintre Pierre Joseph Verhagen demande, en 1773, la poursuite de l'attribution de pension à son retour d'un séjour romain, le chancelier Kaunitz insiste sur le fait que ces aides financières ne peuvent être prolongées : « les secours que Votre Majesté daigne accorder aux artistes pour se perfectionner dans leur art doivent par leur nature venir à cesser lorsque leurs études ou voyages sont achevés et loin que ces secours leur donnent un titre à des pensions permanentes on pourroit à la rigueur exiger d'eux de fournir des ouvrages en proportion de ce qu'on leur a en quelque façon avancé pour parvenir à un état qui peut les mettre à leur aise [...]. Il est d'ailleurs à remarquer qu'en accordant une pension permanente à un élève, les autres croiront y avoir également droit, et en se prêtant à leurs instances, on absorberoit, à pure perte, un fonds qui pourroit être employé à l'encouragement d'autres jeunes artistes, en réservant les pensions à des artistes célèbres déjà, qui donnent une partie de leur tems à l'instruction des élèves ou qui, étant quasi continuellement employés par le souverain, peuvent être considérés comme gens attachés à son service »<sup>149</sup>.

Dorénavant, le jeune artiste au retour de son voyage de formation doit trouver, par lui-même, des moyens de subsistance. Il commence sa carrière et tente de vivre de sa production artistique. Il ne peut plus espérer de soutien du gouvernement avant d'être, éventuellement, attaché à la Cour s'il devient célèbre.

## 2. *Les académies comme foyer de modernité*

Dans les Pays-Bas autrichiens de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les académies sont les seules institutions artistiques spécialisées. Elles marquent une étape importante dans l'histoire de l'enseignement artistique en mettant en place un enseignement moderne, autonome, spécialisé et le plus souvent gratuit, témoin des dernières innovations pédagogiques. Bien qu'elles ne soient officiellement que des écoles de dessin, les académies ont une influence qui dépasse de loin le cadre pédagogique.

Nous l'avons déjà vu, le monde académique participe, directement ou indirectement, au développement de l'intervention des pouvoirs publics, à la sensibilisation du public, à l'élaboration d'un nouveau statut de l'artiste et à l'apparition des beaux-arts. C'est en effet par le biais de leur soutien aux académies

que les autorités communales et le pouvoir central (ministre plénipotentiaire, gouverneur général, souverain) institutionnalisent l'intervention des pouvoirs publics dans les beaux-arts. Le système de souscriptions et l'ouverture des cours aux amateurs permettent également de sensibiliser le public. La libéralisation de l'artiste est, elle aussi, le fruit du milieu académique : elle émane d'un jeune professeur d'académie, André Corneille Lens, qui élabore un projet lié à son institution afin d'obtenir, pour les artistes, un statut en adéquation avec les valeurs académiques, et le caractère libéral de la profession artistique. L'association, au sein des académies, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture autrefois disséminées dans différentes corporations, est un des facteurs de l'émergence d'un nouveau champ lexical traduisant cette association par l'apparition des termes « artistes » et « beaux-arts ».

Dans le domaine institutionnel, les académies revêtent également une importance particulière. En s'attaquant au monopole éducatif puis professionnel des corporations, ce sont certains de ses membres qui sont à la base de la perte d'influence du milieu corporatiste sur le monde artistique. La création d'académies est le premier signe d'une institutionnalisation des beaux-arts et d'une spécialisation de la sphère artistique. Elles jouent un rôle, nous le verrons, dans les réformes institutionnelles veillant à combler le vide laissé par la libéralisation en tenant compte de nouveaux défis : l'apparition de nouveaux modes d'association, d'exposition et d'encouragement ainsi que les tentatives de création de galeries publiques. En effet, différents projets associatifs sous forme de corps académique sont élaborés au sein des académies, afin de créer une élite d'artistes et de combler le vide associatif dû à la suppression de l'obligation de s'affilier aux corporations. En ce qui concerne les modes d'exposition, c'est en liaison avec l'académie, comme à Paris, qu'est organisé le premier salon des beaux-arts, au sens moderne du terme, et qu'ont lieu les premiers concours ouverts à l'ensemble des artistes en vue de créer une émulation. Enfin, la nécessité de constituer des collections artistiques auprès des académies en vue d'offrir des modèles aux jeunes élèves sert à justifier différents projets de création de galeries publiques dans la capitale des Pays-Bas autrichiens.

Les académies sont donc des foyers de modernité et, c'est autour de certaines d'entre elles, véritables laboratoires artistiques, que se rencontrent, de manière informelle, les jeunes élèves, les pouvoirs publics, les artistes et les amateurs éclairés qui élaborent des projets qui vont permettre aux beaux-arts d'entrer dans la modernité. Liées au pouvoir communal, mais profondément cosmopolites et ouvertes vers l'étranger, les académies sont des lieux où l'on débat des innovations étrangères avant de les adapter à la situation des Pays-Bas autrichiens et de les y introduire. On y recense les nouveaux besoins, on y élabore des normes et des stratégies. Ainsi, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la plupart des innovations dans le domaine artistique ont, d'une manière ou d'une autre, des connexions avec les académies.

## **B. Les nouveaux modes d'association et d'exposition**

### *1. Une nouvelle sociabilité artistique*

La suppression de l'obligation de s'affilier aux corporations, promulguée en 1773, crée un vide institutionnel ; les artistes n'ont plus d'associations professionnelles et les académies, seules institutions artistiques existantes, ne remplissent qu'un

rôle éducatif. Cependant, dans son projet de libéralisation présenté au gouverneur général Charles de Lorraine, le peintre André Corneille Lens proposait de créer, sur le modèle académique français, une élite d'artistes au sein de l'académie des beaux-arts d'Anvers. Dans son projet, seule celle-ci aurait été libéralisée. Ainsi, les artistes auraient continué à être intégrés dans des associations professionnelles : la majorité d'entre eux, non libéralisés seraient toujours inscrits dans des corporations et une élite libéralisée se retrouvait au sein de l'académie des beaux-arts d'Anvers. Le gouvernement ayant opté pour une libéralisation générale de l'ensemble des professions artistiques, il ne permet pas la création d'une association professionnelle liée au milieu académique et crée un vide associatif et professionnel. Or, le cadre associatif est essentiel ; il permet aux artistes non seulement de se réunir pour discuter de leur art et d'échanger leur savoir, mais également d'établir des règles professionnelles et d'organiser un soutien social. Ce cadre associatif s'avère d'autant plus indispensable après la libéralisation qui a pour conséquence le libre exercice de la profession et donc l'augmentation du nombre de praticiens de l'art. La suppression de l'obligation pour les artistes de s'affilier aux corporations les oblige à s'intégrer à de nouveaux modes de sociabilité et à créer de nouvelles associations spécialisées, tenant compte des spécificités artistiques permettant de réguler la pratique artistique et notamment, d'établir des critères de distinction entre les différents artistes et entre les artistes professionnels et les amateurs.

Dans l'Europe des Lumières, de nouveaux types d'associations artistiques se développent, généralement en liaison avec le milieu académique ; c'est le cas de la Société des Artistes de Londres, fondée en 1765, qui trois ans plus tard sera à la base de la formation de la *Royal Academy*<sup>150</sup>. La plupart de ces associations ont pour but de réunir des artistes et de favoriser la discussion, les discours théoriques et les publications scientifiques. Dans les Pays-Bas autrichiens, malgré l'échec de Lens lors de la tentative de création d'une association à l'académie anversoise, le milieu académique, c'est-à-dire le milieu éducatif, reste très actif et tente de développer la dimension associative. À Bruxelles, quelques années après la libéralisation, le directorat du peintre Bernard Verschoot est critiqué par plusieurs artistes et amateurs, dont Guillaume Bosschaert, qui décident, en 1779, de créer une « académie particulière » indépendante. Celle-ci, en activité au moins quatre années (1779-1783), regroupe des artistes et des amateurs qui se réunissent quotidiennement pour dessiner d'après des modèles et pour discuter des beaux-arts<sup>151</sup>. Le prospectus d'annonce explicite les buts et témoigne de l'importance de la dimension associative : « Les artistes soussignés, peintres sculpteurs, graveurs et amateurs, persuadés que les progrès de leur art dépendent de plusieurs recherches dans l'étude du dessin, sont convenus de former un point de réunion et de s'assembler tous les jours pour copier le modèle soit d'après la nature, soit d'après les draperies convenables et multipliées, soit enfin pour discuter ensemble les difficultés qui naissent de l'art le plus abstrait et le plus étendu. L'on espère que les amateurs du dessin voudront bien concourir aux vues qui ont dicté cette réunion et l'aider à acquérir insensiblement une consistance dont il ne peut résulter que les plus grands avantages »<sup>152</sup>. Dans le mémoire présenté en 1783 aux gouverneurs généraux, les membres de cette académie particulière insistent plus encore sur la dimension associative et mentionnent leur désir de créer un « corps

académique » pour les artistes : « Le zèle des membres de cette société pour le progrès des Arts qu'elle cultive, leur a fait désirer depuis longtemps l'occasion de former un véritable corps académique, à l'instar des Académies de Rome, de Vienne, de Paris et de Londres. Elle se présente aujourd'hui par la mort du directeur de cette ville. C'est pourquoi ils se sont réunis pour supplier très humblement Leurs Altesses Royales de daigner leur accorder la protection nécessaire pour que la Direction de l'étude générale du dessin leur soit confiée ; afin de former un corps absolument académique, composé des principaux Artistes de cette ville, tant Peintres que Sculpteurs, Graveurs et Architectes, sous l'obligation de se conformer aux Statuts et Règlements que l'on peut établir par la combinaison et le choix des plus sages dispositions des autres académies »<sup>153</sup>. Tout comme le projet de corps académique présenté par Lens à Anvers, celui de Bruxelles échoue. Malgré les différentes tentatives, le milieu académique ne donne pas véritablement naissance à une association artistique ; les académies des beaux-arts restent uniquement des écoles de dessin.

Dans le domaine artistique, le seul projet associatif réalisé pendant la période autrichienne émane du milieu académique ; il s'agit de la Société de l'Art fondée à Anvers. Le 12 novembre 1788, la réunion informelle d'artistes qui se tient dans le cabaret anversois *La Ville d'Ostende*, donne naissance à cette « *Konstmaetschappye* »<sup>154</sup>. Moyennant une cotisation, ses membres se réunissent au moins une fois par semaine pour discuter de l'art, ils créent une collection de dessins et d'estampes et organisent à tour de rôle des expositions hebdomadaires. La société est gérée par un président, un trésorier, un secrétaire, un auditeur et deux assistants. La présidence est offerte au bourgmestre. Parmi les membres, on trouve principalement des artistes hommes (peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs), quelques femmes praticiennes, ainsi que des amateurs et quelques mécènes. Cette société entretient des liens étroits avec le milieu corporatiste, auquel quelques artistes continuent de s'affilier, malgré la libéralisation, par l'entremise de son fondateur Balthazar Paul Ommeganck qui est également doyen de la corporation des peintres<sup>155</sup>. En 1854, les auteurs du catalogue des œuvres de l'ancienne corporation estiment qu'une filiation directe lie ces deux institutions, la Société de l'Art permettant à la corporation des peintres de s'adapter au nouveau contexte, c'est-à-dire à la libéralisation : « le changement qui s'est opéré dans l'esprit de nos populations, les événements qui marquèrent la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout réclamait que notre illustre corporation fût retrempeée dans une nouvelle association en harmonie avec les besoins du temps »<sup>156</sup>. La société diffère cependant de la corporation non seulement par les innovations que représente l'organisation d'expositions et de débats théoriques, mais également par le mode d'affiliation qui n'est plus obligatoire comme c'était le cas lors du régime corporatiste, ainsi que par l'affiliation d'amateurs<sup>157</sup>. Un historien établi à la fin de l'Empire ou au début de la période hollandaise explique le contexte dans lequel la Société des Arts a été créée. Cette description, particulièrement intéressante, révèle que cette société est issue de la réunion informelle d'artistes dans un estaminet, dans un but à la fois de divertissement et de réflexion : « par hasard, plutôt qu'un projet médité, en jetta les premiers fondemens, dans un cabaret, nommé la ville d'Ostende, situé près de la Bourse [...] » où « plusieurs peintres et autres artistes venaient régulièrement passer une partie de leurs soirées d'hiver, dans la réunion publique vulgairement appelée l'Estaminet, où

l'affluence d'étrangers leur devint bientôt importun, en comprimant l'élan des propos joyeux et des entretiens scientifiques qui les avaient plus étroitement unis entre eux, ce qui les porta à solliciter de l'hôte de la maison une chambre particulière, où ils pussent librement se livrer à leur gaieté et aux dissertations plus sérieuses sur les arts qu'ils cultivaient et sur les productions nouvelles des artistes. L'hôte, vu leur nombre, accéda à leurs désirs et leur assigna au premier étage une pièce non meublée qu'ils se mirent d'abord en devoir d'ornez eux-mêmes par des représentations burlesques ou originales, des effets de lumière, des portraits et autres décorations semblables, où le talent stimulé par l'émulation se faisait souvent remarquer. Le plaisir qu'on trouvait à se voir fit bientôt naître le désir de se rencontrer plus souvent. Des soupers, des petites fêtes se succédèrent et enfin le projet de contribuer plus efficacement aux progrès des arts fit concevoir l'idée de s'ériger en société et de s'assujétir à un règlement et à ses statuts fixes »<sup>158</sup>.

Les résultats dans le domaine des associations artistiques restent cependant très limités dans les Pays-Bas autrichiens. Libérés mais isolés, les artistes en quête de relations sociales, vont adhérer, en dehors de leur activité proprement artistique, à de nouvelles formes de sociabilité telles que la franc-maçonnerie, alors en plein essor en ce siècle des Lumières<sup>159</sup>. On retrouve de nombreux artistes et amateurs de premier plan dans les loges maçonniques : André Corneille Lens à *L'Heureuse Rencontre* à Anvers puis à *L'Union* et ensuite aux *Amis Philanthropes* à Bruxelles<sup>160</sup>, Guillaume Bosschaert également à *L'Union* à Bruxelles<sup>161</sup>, Germain Joseph Hallez à *La Parfaite Union* et à *La Concorde* à Mons<sup>162</sup>, Mathieu Ignace Van Brée aux *Amis du Commerce* à Anvers<sup>163</sup> et, pendant la période française, Joseph Denis Odevaere à *La Réunion des Amis du Nord* à Bruges ainsi qu'à *L'Espérance* à Bruxelles<sup>164</sup>, et François-Joseph Navez aux *Amis philanthropes* à Bruxelles<sup>165</sup>. Des recherches plus systématiques dans les archives maçonniques dévoileraient sans doute l'appartenance d'autres artistes célèbres de l'époque et notamment d'architectes, comme en témoigne la présence de nombreux symboles maçonniques dans l'architecture néo-classique : palais de Charles de Lorraine, parc de Bruxelles, palais de Laeken, parc de Wespelaer<sup>166</sup>. Dans les Pays-Bas autrichiens, la franc-maçonnerie compte de nombreux représentants de la haute aristocratie, très probablement le gouverneur général Charles de Lorraine, des membres de la haute bourgeoisie, des ecclésiastiques, des notables et des négociants. Outre le travail sur soi et la pratique de la fraternité, les artistes peuvent faire l'expérience d'un certain égalitarisme avec des membres des classes sociales élevées et développer la dimension spéculative qui est en accord avec l'image de l'artiste libéralisé : un honnête homme distingué et cultivé<sup>167</sup>. Ils peuvent également y développer leurs relations sociales et éprouver des modes de discussion et d'association (admission par cooptation, règles de prise de parole, principe d'égalité) qu'ils appliqueront dans les sociétés artistiques qui seront créées au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>168</sup>. La présence des artistes dans la franc-maçonnerie s'avère précieuse pour celle-ci, notamment par la réalisation de tapis et de bijoux de loge, de portraits de hauts dignitaires et par la construction de temples. De même, des musiciens sont présents et assurent la musique accompagnant les tenues<sup>169</sup>. L'équerre, le compas servent donc à l'artiste maçon d'un point de vue à la fois opératif et spéculatif, dans la pratique de sa profession et dans sa vie maçonnique.

## 2. *Un nouveau mode d'exposition*

La libéralisation entraîne un vide institutionnel qui touche non seulement le cadre associatif, mais également les modes de promotion des artistes. Avant 1773, il existait des foires annuelles où les membres des corporations pouvaient montrer leurs œuvres, mais comme le souligne Prosper Claeys, elles se caractérisaient par une étroitesse d'idées, un manque de publicité, et une réglementation protectionniste <sup>170</sup>. En libérant les artistes de l'obligation de s'affilier aux corporations, le gouvernement supprime le protectionnisme qui caractérisait la participation des artistes aux foires annuelles, mais d'autre part, il déstructure ce qui était pour eux l'un des principaux moyens d'écouler leur production. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les artistes des Pays-Bas autrichiens ne peuvent que très peu compter sur les négociants. Le commerce de l'art est alors plus tourné vers l'art ancien (la prestigieuse école flamande du siècle de Rubens) que vers l'art contemporain <sup>171</sup>. Certains passages du guide de Guillaume Mensaert, publié en 1763, en témoignent : « Si les négocians de nos jours, qui sans contredit sont plus éclairés que n'étoient ceux des tems reculés, employoient une petite partie de leurs fonds à faire travailler les habiles gens, les arts reprendroient le dessus, le commerce n'en auroit pas moins un cours réglé & l'Étranger viendrait de divers endroits rechercher les ouvrages des grands Maîtres [...] d'un côté la jalousie des contemporains, & de l'autre le caprice des demi-connoisseurs, font payer bien cher une pièce ancienne, moins bonne que celle d'un Maître actuellement vivant, & dont on ne voudra pas donner la moitié ; ce qui fait dire avec raison qu'un Peintre est rarement estimé pendant sa vie » <sup>172</sup>. En outre, le nombre de commandes des mécènes traditionnels, que sont l'Église et la noblesse, est nettement moins important qu'au XVII<sup>e</sup> siècle <sup>173</sup>.

La suppression du cadre corporatif, le dédain du commerce pour l'art contemporain, le déclin du mécénat, auxquels il faut ajouter l'augmentation du nombre d'artistes suite à la proclamation du libre-exercice de la profession, obligent à mettre en place de nouvelles structures de promotion pour les artistes contemporains. Celles-ci doivent tenir compte de l'émergence du public, du nouveau statut de l'artiste et du caractère libéral des beaux-arts, lequel implique une certaine distance avec l'aspect commercial. Suite à la tendance à la spécialisation et à l'autonomisation de la sphère artistique, ces structures devraient être organisées, non à l'image des foires, conjointement avec la vente d'autres biens, mais offrir un espace exclusivement voué à l'art. En ce siècle des Lumières, la solution la plus appropriée semble être l'organisation d'expositions publiques d'art contemporain, accompagnées de concours stimulant l'émulation entre les artistes. Il s'agit d'un espace uniquement consacré à l'exposition d'œuvres d'art par des artistes contemporains qui peuvent ainsi montrer leur production au public, sans mettre la dimension commerciale au premier plan. Il s'agit d'une « euphémisation de la fonction commerciale », une « démercantilisation », selon les expressions de Nathalie Heinich, qui souligne la valeur artistique et esthétique qui est accordée aux œuvres <sup>174</sup>.

À l'étranger, la multiplication de ce type d'événements a déjà prouvé son efficacité : à Paris, les expositions annuelles, puis bisannuelles, organisées depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture sous le nom de « salons » (en référence au Salon carré du Louvre où elles se tiennent) ne



cessent de se développer et sont sans aucun doute les plus prestigieuses <sup>175</sup>. Plusieurs villes de province ont également commencé à organiser des salons dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est le cas à Lille, ville située à la frontière avec les Pays-Bas autrichiens, à partir de 1773 <sup>176</sup> ; à Londres, la *Royal Academy* organise des expositions majeures <sup>177</sup>. D'autres académies emboîtent le pas : celles de Dresde en 1764, Copenhague en 1769, Stockholm en 1784 et Berlin en 1786 <sup>178</sup>.

Ces expositions, surtout les salons parisiens, sont bien connues des artistes et du public des Pays-Bas autrichiens. Ils s'y rendent, ils en lisent les comptes rendus dans la presse ou reçoivent les catalogues reprenant le détail des œuvres exposées <sup>179</sup>. Certains essaient d'introduire le même type d'événement dans leur ville. Lors des débats sur la réorganisation de l'académie de Bruxelles en 1783, au moment où l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris ouvre son quarante et unième salon parisien comptant plus de trois cents pièces exposées, le Magistrat de la ville interpelle les gouverneurs généraux : « Peut-être seroit-il très utile que l'académie eut à l'exemple de celle de Paris un sallon [...] » <sup>180</sup>. Le projet n'aboutit pas et ce n'est qu'à l'extrême fin de la période autrichienne que des expositions publiques d'art contemporain sont organisées dans les Pays-Bas méridionaux, non pas à Bruxelles, mais à Anvers et à Gand.

C'est en 1789 que les artistes réunis depuis peu au sein de la Société des Arts d'Anvers organisent la première exposition d'art contemporain dans les Pays-Bas autrichiens <sup>181</sup>. Semblables événements se tiendront annuellement, jusqu'en 1793, dans la salle d'escrime, derrière l'église Saint-Georges. Au cours de ces manifestations d'une dizaine de jours, qualifiées non pas de « salons » mais de salles où les œuvres sont « exposées », seuls les membres de la société ont le droit d'exposer. Bien qu'elles demeurent fort modestes (88 œuvres en 1789 et une participation de moins en moins nombreuse pour ne compter que 45 œuvres en 1793), elles marquent une étape importante <sup>182</sup>. Un catalogue reprenant le descriptif des œuvres est publié en français et en flamand <sup>183</sup> et la presse, la *Gazette van Antwerpen*, en rend compte dans deux articles très standardisés repris, à l'identique, chaque année <sup>184</sup>. Cette annonce dans la presse permet de supposer que l'ensemble du public y était admis, ce qui cadre avec le but de cette manifestation qui est de favoriser la vente de la production des membres de la société. S'agissant d'une société et non d'une académie comme dans la plupart des autres cas, les cinq expositions anversoises n'ont pas de lien avec le milieu éducatif, malgré le prestige de l'académie de la ville, et ne s'accompagnent d'aucun concours pour favoriser l'émulation. Elles s'apparentent plus aux expositions organisées par l'Académie de Saint-Luc à Paris, c'est-à-dire à une corporation plutôt qu'aux salons de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture <sup>185</sup>.

C'est dans un tout autre contexte que se tient la première exposition gantoise en 1792. Le 8 septembre 1791 s'était ouvert à Paris, le premier salon accessible à tous les artistes et amateurs, français et étrangers, et non plus aux seuls membres de l'Académie de Peinture et de Sculpture. Ce salon révolutionnaire qui mit fin au monopole académique avait obtenu un succès inédit, tant par le nombre d'exposants (plus du double de pièces par rapport à celui de 1789, soit 794 numéros contre 350) que par le nombre de visiteurs. La présence d'œuvres parfois de moindre qualité avait toutefois suscité quelques critiques virulentes, mais nombreux avaient été les

contemporains, français et étrangers, à en saluer l'ouverture <sup>186</sup>. À Gand, l'académie des beaux-arts était alors en pleine réorganisation et son directeur, Egide vande Vivere s'était rendu à Paris en 1791 pour s'informer des dernières innovations en matière éducative <sup>187</sup>. C'est dans ce contexte, que l'académie gantoise décide d'organiser un salon d'art contemporain bisannuel qui ouvre le 30 mai 1792 <sup>188</sup>. Le salon parisien de 1791 sert, sans aucun doute, de modèle aux organisateurs qui décident d'en permettre l'accès à tous les artistes et amateurs. L'exposition est précédée d'un concours ; ainsi, les organisateurs favorisent la publicité des œuvres par l'exposition et stimulent l'émulation par un concours.

Les six articles sur le concours et l'exposition de 1792 parus dans la *Gazette van Gend* témoignent du souci de publicité des organisateurs : le but est bien de faire connaître l'exposition au public (« aen het Publicq kenbaer te maeken ») sans doute nombreux à venir la visiter <sup>189</sup>. En février, le concours est annoncé, il se tiend au mois de mars et est ouvert à tous. Quant au salon, « een Pronk-Zaele [salle d'apparat] of Salon d'Exposition », il a lieu à l'hôtel de ville du 30 mai au 10 juin, tous les jours, avec un horaire permettant une visite matin et après-midi (de 10 à 12 et de 14 à 16 heures). Les exposants peuvent être aussi bien des artistes (« konstenaeren ») que des amateurs (« liefhebbers ») vivants, issus de l'ensemble des Pays-Bas autrichiens. Les œuvres de peinture, dessin, gravure, sculpture ou architecture seront acceptées pour autant qu'elles ne soient ni indécentes ni caustiques. Les personnes qui désirent exposer doivent envoyer leurs œuvres à leurs frais. L'exposition est ouverte à tous les amateurs (« konstminnaers ») et au public (« Publicq ») <sup>190</sup>. On distingue donc le kunstminnaar (l'amateur qui visite) du kunstliefhebber (l'amateur qui expose), deux termes aujourd'hui synonymes. La gazette publie le règlement de l'exposition dont le contenu sera à peu près identique dans les salons qui se tiendront au XIX<sup>e</sup> siècle. S'il y a de nombreux articles dans la presse, ils résument l'annonce de l'événement, la publication du règlement et les noms des lauréats du concours. Il n'y a pas d'article postérieur à l'ouverture de l'exposition et donc pas de commentaires sur les œuvres exposées. On est loin de la critique d'art ; le dernier article renvoie, pour le détail des œuvres, au catalogue de l'exposition.

Un catalogue, exclusivement en flamand est en effet publié. L'éditeur, Pierre François de Goesin en est très probablement l'auteur, en tout cas en ce qui concerne la description des œuvres <sup>191</sup>. Imprimeur, peintre formé à l'académie gantoise, il a acquis une grande expérience dans la vente de tableaux et la réalisation de leurs catalogues <sup>192</sup>. Le catalogue comporte en guise d'introduction, l'annonce et les motivations qui ont poussé les organisateurs à mettre en place cet événement, ainsi que la description des œuvres exposées ; il offre, en annexe, la liste de tous les lauréats de l'académie de Gand. Cette liste rehausse l'académie, lui donne de l'ampleur en faisant connaître à un large public ses lauréats et les noms de leurs protecteurs. Dans l'introduction, les organisateurs justifient la tenue de l'exposition et du concours ; ils soulignent que le meilleur moyen de permettre aux artistes de se faire connaître est de leur donner l'occasion de montrer leurs oeuvres au public : « Het zekerst middel om de Konstenaeren, bezonderlyk de jonge, te doen kennen, is hun de gelegendheid geven van de voordbrengselen hunner beoeffening door het Publiek te doen zien » <sup>193</sup>. Quant au concours, il vise à susciter l'émulation et, parlant des médailles



qui seront décernées, l'auteur de l'introduction ajoute que l'honneur et l'or sont nécessaires pour encourager l'art : « Met eere en goud kan men de Konst beloonen en aenmoedigen [...] »<sup>194</sup>. On apprend par ce catalogue de l'exposition de Gand qu'il n'existe pas réellement de sélection des œuvres ; le comité chargé du placement écrit aux artistes dont les œuvres ne sont pas jugées assez bonnes. Toutefois, si les auteurs insistent, leurs œuvres seront exposées et le comité déclinera toute responsabilité quant aux critiques qui pourraient être émises : « geensins verantwoordelyk wilt zyn voor de gezonde critiquen welke klaerziende personen op die stukken zullen maeken 't zy mondelyk 't zy schriftelyk »<sup>195</sup>. Plus de cent œuvres (108) sont reprises dans ce catalogue, ce qui témoigne du succès de cette première manifestation gantoise. Chaque description compte, outre le nom de l'auteur, le titre, les mesures, le type de support et, les exposants n'étant pas nécessairement de la localité, leur lieu d'origine. L'on peut comparer, sur certains points, le catalogue du salon de Gand de 1792 à celui de Paris de l'année précédente<sup>196</sup>. S'il présente également les œuvres dans l'ordre d'accrochage avec une numérotation, le catalogue de Gand mentionne cependant le nom de l'artiste avec son lieu d'origine, suivi du titre de l'œuvre, du type de support et des dimensions alors que, dans celui de Paris, on voit d'abord le titre puis le nom de l'auteur dont le lieu d'origine n'est placé que dans l'index final et, très rarement, des indications de support et de dimension. Le catalogue gantois semble donc plus précis que celui de Paris, mais étant donné le nombre impressionnant d'œuvres présentées à Paris (794) comparé à celui de Gand (108), il est probable que les auteurs parisiens aient délibérément opté pour des informations assez brèves. Quant aux préfaces, si toutes deux insistent sur la nécessité de soutenir les arts, celle de Paris met l'accent sur le caractère révolutionnaire et politique de ce « premier Salon de la Liberté », tandis que celle de Gand témoigne du désir de soutenir les beaux-arts, sans allusion politique.

Le salon et le concours organisés par l'académie de Gand en 1792, revêtent une importance cruciale dans l'histoire des expositions en Belgique, puisqu'il s'agit du premier salon au sens moderne du terme. Les conditions d'accès et d'exposition seront reprises au XIX<sup>e</sup> siècle dans les salons de plusieurs villes belges : l'association d'un concours et d'une exposition, l'utilisation du terme « salon », la restriction à l'art contemporain, l'accès ouvert à tous les artistes et amateurs (et non exclusivement à ceux d'une société ou d'une localité déterminées), l'accès gratuit du public, la publication d'un catalogue, l'utilisation de la presse pour l'annonce du concours et la publication du compte rendu de l'exposition.

### **C. Les projets de galeries publiques**

#### *1. La crise des conservatoires traditionnels*

Dans les Pays-Bas autrichiens du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la plupart des œuvres d'art sont conservées dans les hôtels de ville, les académies, les corporations, les collections particulières et surtout, dans les établissements ecclésiastiques. Le type d'œuvres et les conditions d'accès varient fortement selon le lieu, ce dont témoignent les guides de voyages de l'époque<sup>197</sup>.

Les hôtels de ville possèdent surtout des œuvres commémorant les grands faits de l'histoire locale ou nationale, et appartenant à la catégorie de la grande peinture

d'histoire. Selon les guides de voyages, ces œuvres, accrochées dans les différents locaux de l'établissement, sont accessibles, mais parfois uniquement à un public sélectionné ; c'est le cas à la Chambre du greffe de l'hôtel de ville de Bruxelles à propos de laquelle Guillaume Mensaert note que « l'entrée n'est permise qu'à des Gens très-connus ou de la première distinction »<sup>198</sup>. Les maisons des corporations, souvent riches en œuvres d'art représentant leurs activités professionnelles, leurs saints patrons et les portraits des doyens, sont ouvertes aux amateurs, particulièrement aux visiteurs étrangers. À Bruxelles, par exemple, « Messieurs les Doyens se font un vrai plaisir de les faire voir aux Étrangers, qui tous n'en sortent que comblés de leurs politesses & de leur attention toute particulière à ne rien laisser échapper de tout ce qui mérite d'être remarqué »<sup>199</sup>. D'autres descriptions de guides de voyages permettent de constater que les amateurs peuvent visiter certaines collections d'académies des beaux-arts, dont celle d'Anvers au sujet de laquelle Jean-Baptiste Descamps fournit une description<sup>200</sup>. Les Pays-Bas comptent également de nombreuses collections particulières comprenant de préférence, pour des questions de format, des peintures de chevalet de l'école hollandaise, plutôt que de grandes compositions historiques de l'école flamande<sup>201</sup>. Le collectionnisme est bien implanté dans les Pays-Bas autrichiens : prestigieuses collections aristocratiques, riches collections de la haute bourgeoisie, fonds de commerce de marchands ou collections d'artistes. La présence des noms, parfois accompagnés de l'adresse des collectionneurs, dans les guides, laisse supposer que leurs collections étaient accessibles, du moins pour un public sélectionné ou bénéficiant de recommandations. Cependant, l'inflation des prix de l'art ancien, dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, limite les achats par des particuliers et donc l'accroissement des collections particulières. En 1794, l'auteur anonyme d'une description de Bruxelles note que « les tableaux ont tellement augmenté de prix, qu'il est peu de particuliers dont la fortune soit assez considérable pour qu'ils puissent se procurer un grand nombre de tableaux capitaux : depuis quelques années il en est aussi sorti considérablement de Bruxelles »<sup>202</sup>. Les ventes de collections particulières deviennent de plus en plus fréquentes et la majorité des œuvres sont acquises par des étrangers<sup>203</sup>.

Cependant, dans les Pays-Bas autrichiens, ce sont les églises qui conservent la très grande majorité des œuvres d'art. La plupart des établissements de culte possèdent des sculptures et surtout des tableaux de l'école flamande du XVII<sup>e</sup> siècle, qui ont servi à l'ornementation post-tridentine. Les descriptions des églises et de leurs œuvres représentent une grande partie du contenu des guides de voyages et leurs auteurs assimilent fréquemment ces sanctuaires à des « cabinets » de peinture : Jean-Baptiste Descamps note, à propos de l'église du Grand-Béguinage de Malines, que « les Tableaux, en grand nombre, représentent ce Temple comme un Cabinet de Curieux » ; en parlant du couvent des Sœurs noires à Bruxelles, l'auteur du *Guide fidèle* constate que « Leur Réfectoire est un vrai Cabinet, si on fait attention aux Tableaux & autres ornemens dont il fut embelli »<sup>204</sup>. Les visiteurs peuvent aisément se rendre dans les églises pour y admirer les œuvres. Dans celle de Zaventem, « On y voit un concours de curieux, qui y admirent le fameux Tableau de A. van Dyck, représentant S. Martin à cheval »<sup>205</sup>. La visite des couvents, des abbayes ou des béguinages, est sans doute moins aisée, mais ces établissements sont toutefois décrits en détail.

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nouvelles exigences de conservation, de présentation et d'accès aux œuvres d'art se font jour. Les auteurs des guides ne se contentent pas de décrire les établissements ecclésiastiques comme s'il s'agissait de cabinets, ils émettent de nombreuses critiques concernant la conservation et la présentation des œuvres. Les mentions de « mauvais état » ou les critiques sur les restaurations qualifiées de « médiocres », sont fréquentes <sup>206</sup>. Les auteurs condamnent également le déplacement des œuvres au sein de l'établissement, sans tenir compte du lieu d'origine pour lequel elles ont été créées. À la cathédrale de Gand, l'ancien maître-autel de Rubens représentant saint Bavon, a été déplacé dans une chapelle : « Comme ce tableau est à présent placé entre deux fenêtres, il n'est pas étonnant qu'il ne fasse pas l'effet qu'on trouve ordinairement dans les ouvrages de ce grand Maître. Il est à présumer que si Rubens eût pu prévoir la place qu'on a destinée dans la suite à son ouvrage, il l'auroit traité de toute autre manière ; car ce grand génie connoissoit en perfection la différence d'exposition, que bien d'autres assez habiles Peintres ont négligé, ce qui leur a fait perdre souvent la plus belle fleur de leurs ouvrages, comme il est aisé de le remarquer dans ce tableau [...] » <sup>207</sup>. À l'église Notre-Dame du Sablon, au sujet des deux tableaux d'Antoine Sallaert accrochés sur les portails du transept, De Bel relève que « le point de vue est placé trop haut » <sup>208</sup>. Quant à Jean-Baptiste Descamps, il note concernant l'église Notre-Dame de la Chapelle, à propos du groupe sculpté de sainte Anne et de la Vierge de Duquesnoy, au-dessus d'une porte, qu'« Il est dommage que ce joli groupe soit si mal placé : il gagneroit à être vu de plus près » <sup>209</sup>. Ce dernier condamne les nombreux remplacements d'œuvres, effectués sans souci des qualités artistiques : « c'est un défaut de goût de ces Religieux, qui placent des Tableaux très-médiocres pour retirer ceux d'un vrai mérite » <sup>210</sup>. En décrivant un tableau de l'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles, Guillaume Mensaert indique : « Il est à croire que ce tableau a servi pour l'Autel qui est tout proche, sur lequel est une petite image. Il paroît même que cette méthode se pratique dans quelques Églises, où l'on substitue, par un goût baroque & mal entendu, plusieurs quolifichets entassés les uns sur les autres, aux plus excellens morceaux de nos grands Maîtres, qui ont pris tant de soins à nous représenter avec force & élégance les plus Saints Mystères de notre Religion » <sup>211</sup>.

Les remarques des auteurs des guides de voyages permettent également de constater que certaines pratiques entravent l'accès aux œuvres. L'usage de l'alternance des retables selon les périodes liturgiques est sévèrement critiqué par Jean-Baptiste Descamps. À l'église des Jésuites de Gand, il regrette que le *Martyre de saint Liévin*, tableau de Rubens, ne soit pas placé en permanence au maître-autel : « Je ne sçai pourquoi ce changement. Celui de Rubens devoit avoir la préférence & ne jamais être déplacé, & laisser les deux autres où ils sont, on les voit parfaitement bien » <sup>212</sup>. Lorsque l'alternance entraîne la mise en réserve d'autres retables, la critique est encore plus vive : « Il est désagréable pour les Curieux d'apprendre que de trois ou quatre Tableaux qui décorent alternativement un Autel pendant l'année, on n'en peut voir qu'un seul à la fois : car lorsqu'un de ces Tableaux se trouve placé, les autres sont souvent renfermés dans des lieux de difficile accès ; il se peut encore que ceux qui ne sont pas exposés, méritent seuls d'être vus : il seroit donc mieux pour les Curieux & pour la conservation des Tableaux, si les changemens sont nécessaires, de ne les ôter

de leur place que pour les exposer bien en vue dans la même Eglise »<sup>213</sup>. L'accès du public est devenu une priorité : « Je voudrais que l'on eût assez de goût pour ne jamais dérober aux yeux du public des ouvrages qui doivent piquer sa curiosité, & que l'on fût bien persuadé qu'un tableau est fait pour être vu, & se conserve mieux à l'air que dans une armoire souvent humide »<sup>214</sup>. Quant aux autels secondaires des chapelles, des corporations et des confréries, il est un « abus poussé quelquefois jusqu'à l'indécence » qui consiste à couvrir les tableaux, prétendument pour des questions de conservation, et de n'en offrir la vue aux amateurs que contre rétribution : « Comme la plupart de ces Chapelles appartiennent à des Corps de Métiers ou à des Confréries, les Valets de ces Compagnies ferment les rideaux ou les volets qui couvrent ces Tableaux, & refusent de les découvrir si on n'accorde le prix auquel ils vous taxent. On les a vu fermer les rideaux au moment que les Voyageurs en approchoient ; enfin, ceux qui n'avoient que peu de temps à rester dans un lieu, n'ont pu tout voir à leur grand regret, par l'absence de ceux qui cachent avec soin des objets faits pour être vus par ceux que la piété ou la curiosité y conduisent, c'est au goût & à l'autorité que j'adresse cette plainte. Pour faire cesser un abus si contraire à leurs vues & aux arts, un Tableau ne doit être garanti que de l'ardeur du soleil ; il suffiroit pour le conserver de placer un rideau à la croisée par où ses rayons passent »<sup>215</sup>. Quant à Michel, dans sa biographie de Rubens, il critique le fait que les deux œuvres de ce maître, conservées dans la cathédrale Saint-Donat à Bruges, ne soient visibles que lors des grandes fêtes liturgiques ; pour lui, « ce caprice frustre les yeux des curieux » car elles sont enfermées dans le trésor et « ne prennent l'air, que quand l'humeur du sacristain s'y trouve disposée »<sup>216</sup>.

En outre, des amateurs et des marchands sollicitent de plus en plus les établissements ecclésiastiques afin d'acheter leurs œuvres d'art, et les auteurs des guides se plaisent à mentionner le montant proposé ; c'est le cas de la collégiale Sainte-Gudule à propos de laquelle Guillaume Mensaert note que pour le Rubens qui se trouve dans la chapelle du Saint-Sacrement, représentant le *Sauveur qui donne les clefs à saint Pierre en présence de trois autres apôtres*, « on a refusé pour ladite pièce quatre mille florins, par ce refus, le tableau est depuis au même endroit où on le voit »<sup>217</sup>. Si certains établissements refusent, de nombreux autres acceptent volontiers d'enrichir leur institution en vendant leurs œuvres d'art, allant parfois jusqu'à remplacer l'original par une copie. Les exemples sont nombreux dans les guides, notamment l'abbaye des Dunes qui cède trois de ses plus belles pièces au roi de Prusse<sup>218</sup> ainsi que l'église Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, dont trois tableaux de Rubens partent enrichir des collections allemandes<sup>219</sup>.

Si l'exportation de l'art flamand apparaît déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, elle trouve une acuité particulière au XVIII<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle elle ne s'applique plus seulement aux œuvres des artistes contemporains qui y trouvent le moyen d'écouler leur production, mais presque exclusivement à l'art ancien<sup>220</sup>. Ce phénomène s'explique à la fois par le prestige exceptionnel dont jouit alors l'ancienne école flamande (celle du siècle de Rubens), par l'internationalisation du marché de l'art (particulièrement dans les Pays-Bas autrichiens dont la situation géographique aux confins de la France, de l'Angleterre, des Provinces-Unies et des territoires allemands facilite les contacts avec l'étranger), par l'augmentation de la valeur des œuvres qui pousse les collectionneurs

– ou leurs héritiers – à opter pour la vente, par la multiplication des ventes publiques, et, sans doute, par la perte d'influence des corporations qui ne peuvent dès lors plus faire respecter leurs mesures protectionnistes.

Ce sont surtout les ventes d'œuvres de Rubens qui vont sensibiliser les amateurs et être à la base de la lente prise de conscience de l'existence d'un patrimoine artistique. En 1771, dans sa biographie de Rubens, Michel qualifie, à plusieurs reprises, les œuvres de ce maître de « chef-d'œuvre » et utilise l'expression « un tel trésor » pour en qualifier l'ensemble <sup>221</sup>. Il parle de son désarroi et de celui de tous les amateurs devant l'exode des œuvres de ce maître : « Il est très-douloureux pour les amateurs des beaux arts, pour les Peintres & pour les jeunes élèves, que ces excellents ouvrages sont trop souvent tirés de nos Eglises, pour enrichir des pays étrangers, sous le voile supposé de possession par donatifs, sans des raisons légitimes, ni permission des supérieurs ». Il parle du « bannissement des beaux arts » <sup>222</sup>.

Face à cette situation, seuls les pouvoirs publics peuvent prendre les mesures qui s'imposent pour limiter les ventes d'œuvres possédées par les ecclésiastiques et surveiller les restaurations. Comme le propose Jean-Baptiste Descamps, « on pourroit être assuré de les conserver, & de ne pas les voir porter chez l'Étranger, comme cela arrive trop fréquemment : je fais des vœux pour que le Ministère public empêche cet abus » et « Je voudrois que les Magistrats défendissent de toucher, sans leur permission, aux ouvrages placés en Public, & qu'on fût certain du mérite de ceux à qui on les confie ; ce seroit le moyen de conserver des Productions qui intéressent ceux qui aiment les Arts, & qui servent de modèles à ceux qui les étudient » <sup>223</sup>. En parlant des églises des Pays-Bas autrichiens, Descamps fustige les mauvaises restaurations : « les bons tableaux y sont bien conservés, & il en est peu qui soient noircis : mais j'en ai vu, avec douleur, plusieurs mal nettoyés, & ensuite entierement repeints ; cette espece de *Nettoyeurs* s'étend & augmente tous les jours. Je voudrois que les Magistrats défendissent de toucher, sans leur permission, aux ouvrages placés en Public, & qu'on fût certain du mérite de ceux à qui on les confie ; ce seroit le moyen de conserver des Productions qui intéressent ceux qui aiment les Arts, & qui servent de modeles à ceux qui les étudient » <sup>224</sup>. Michel aussi invite le pouvoir urbain à intervenir pour limiter les ventes d'œuvres conservées dans les établissements ecclésiastiques. Ainsi, il félicite le Magistrat de Lierre lorsque celui-ci s'oppose, avec le chapitre, à la vente d'une œuvre conservée à la collégiale et appartenant au serment des arbalétriers qui désirait la vendre : « On doit des éloges particulières à la vigilance du Magistrat & au Chapitre de la ville de Lierre, si dans d'autres villes ces respectables corps eurent suivis cet exemple, le pays ne se trouveroit pas tant dépouillé de ces riches modèles, pour les élèves de notre célèbre école Flamande & pour les ornemens de nos Eglises & Villes » <sup>225</sup>. Sensibilisé, comme Jean-Baptiste Descamps, par les nettoyages abusifs de tableaux, Michel va plus loin encore dans son souhait d'intervention des pouvoirs publics : « il seroit à souhaiter, que les Magistrats veillassent à contenir cette rage de laver les ouvrages des grands Peintres, par quelque ordonnance publique, publiée à ce sujet, qui défende rigoureusement aux Curés, Maîtres d'Eglise & Monastères, de souffrir ou permettre qu'on pose la main sur les excellentes productions de l'art, sans leur préalable permission [...] » <sup>226</sup>.

Des mesures commencent à être prises en Europe. En 1770, les autorités vénitiennes décident de soumettre à des inspecteurs, tout déplacement ou toute restauration d'œuvres d'art, même dans les lieux de culte <sup>227</sup>. Quant au gouvernement autrichien, il est conscient du danger que représente l'extension des ventes d'œuvres d'art par des établissements ecclésiastiques à qui, pour la plupart, elles n'appartiennent qu'en tant que mainmortes, ce qui théoriquement les exclut des droits de succession et les rend inaliénables. Dans « l'intérêt public », le gouvernement réclame, à Gand et à Bruxelles, l'inventaire des biens de mainmorte, surtout conservés dans les établissements ecclésiastiques : « Étant informé que les tableaux rares et précieux qui sont nécessaires pour servir de modèles aux élèves de l'art de la peinture auquel l'école flamande a fait tant d'honneur, se transportent insensiblement hors du païs, et voulant pourvoir à ce que ceux qui excitent la curiosité des amateurs et qui servent à former le goût des peintres, apprentis ne soient aliénés par les mains-mortes qui les possèdent, à moins d'une nécessité indispensable, nous vous faisons la présente pour vous dire que c'est notre intention que vous nous remettiez une liste pertinente des tableaux rares et précieux appartenant à des mains-mortes, soit séculières, soit ecclésiastiques qui se trouvent dans la ville de Bruxelles [et Gand], afin que nous puissions statuer sur la matière comme nous trouverons que l'intérêt public l'exige » <sup>228</sup>. Cependant, une fois les inventaires établis, aucun suivi ne semble avoir été assuré <sup>229</sup>. Du reste, le gouvernement autrichien participe lui-même à l'enlèvement des chefs-d'œuvre des Pays-Bas en faisant l'acquisition, pour un prix dérisoire, du retable de la confrérie de Saint-Ildefonse, peint par Rubens, situé dans l'église Saint-Jacques sur Coudenberg, et ce, afin de le placer à Vienne, dans la galerie du Belvédère <sup>230</sup>.

Dans ce contexte déjà troublé, la suppression de l'Ordre des Jésuites par Marie-Thérèse en 1773 et, dix ans plus tard, la suppression des couvents contemplatifs par Joseph II, intensifient les problèmes liés à la conservation des œuvres d'art <sup>231</sup>. Suite à ces sécularisations massives, le gouvernement doit gérer des milliers de tableaux et hésite entre l'intérêt financier que procurerait leur vente et l'intérêt artistique que pourrait représenter leur sauvegarde. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les conservatoires traditionnels que sont les églises ne remplissent plus les nouvelles exigences de conservation et de présentation. Les ventes ponctuelles par les conseils de fabrique et les sécularisations massives démontrent que les œuvres d'art ne bénéficient plus d'une sécurité optimale. Quant aux collections particulières, elles sont généralement dispersées au décès du propriétaire et les œuvres aboutissent, le plus souvent, dans des collections étrangères. La création d'une institution de conservation s'impose.

## 2. *Les projets de galeries publiques*

Le siècle des Lumières est une période charnière dans l'histoire des musées. Dans des lieux appelés « galerie » ou « gallerie » <sup>232</sup>, de prestigieuses collections sont réorganisées et ouvertes au public <sup>233</sup>. La galerie publique devient un élément essentiel pour le prestige des princes, l'attrait des étrangers et la formation des artistes <sup>234</sup>. La décennie 1770-1780 est particulièrement cruciale : pensons à la modernisation de la galerie des Offices à Florence, à la formation du musée Pio-Clementino à Rome, aux projets et aux achats du comte d'Angiviller pour le Louvre à Paris, à la réorganisation de la galerie du Belvédère à Vienne et à l'ouverture de la galerie de Cassel. La plupart



de ces galeries publiques proviennent de collections royales ou princières, accumulées au fil des siècles et ouvertes au public au XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>235</sup>.

Au contraire, dans les Pays-Bas méridionaux, aucune collection princière ne permet l'ouverture d'une galerie publique. La célèbre collection de tableaux, formée à Bruxelles par le gouverneur général Léopold-Guillaume (1614-1662), a été transférée à Vienne lorsque celui-ci quitta cette ville ; quant aux collections de Charles de Lorraine, la plupart des pièces seront vendues après son décès, survenu en 1780 et d'autres iront enrichir la capitale de l'empire des Habsbourg <sup>236</sup>. Seules les sécularisations ou la vente d'une riche collection particulière offriraient l'occasion de former le fonds d'une collection publique. Or, dans les années 1770, il est urgent d'enrayer l'exode des œuvres d'art et pour limiter ce phénomène, une solution structurelle s'impose : la création d'une galerie publique renfermant les chefs-d'œuvre de l'école flamande.

Entre 1774 et 1785, suite à d'importantes ventes d'œuvres d'art, trois projets de création de galeries publiques sont élaborés dans les Pays-Bas autrichiens : celle des jésuites (1777), celle de la collection Verhulst (1779) et enfin, celle des couvents contemplatifs (1785). Les auteurs de ces projets désirent la création d'une galerie essentiellement composée de tableaux de l'école flamande. Ils insistent sur son caractère public et mettent en avant son utilité, tant pour offrir des modèles aux artistes, que pour attirer les étrangers. Le lieu d'implantation envisagé est à chaque fois, Bruxelles, lieu de résidence du pouvoir dans les Pays-Bas autrichiens.

Le premier projet de création de galerie publique est envisagé lors de la suppression de l'Ordre des Jésuites, en 1773, qui engendre la sécularisation de leurs œuvres d'art. Les membres du Comité jésuitique, à l'instigation du peintre Frédéric Dumesnil, désireux d'éviter l'exode des œuvres vers l'étranger, envisagent, dès 1774, la création d'une « galerie » de tableaux à Bruxelles : « La vente fournirait de suite les moyens d'accélérer la liquidation de la dette en rente héritier mais d'un autre côté la peinture commençant à renaître dans les Pays-Bas l'établissement d'une galerie de tableaux seroit utile, et on commenceroit par y rassembler tous les tableaux de valeur des ci-devant Jésuites » <sup>237</sup>. Cependant, l'impératrice Marie-Thérèse privilégie l'aspect financier ; ce projet échoue et les œuvres sont vendues en 1777 <sup>238</sup>.

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la collection du chevalier Gabriel Joseph François de Verhulst est l'une des plus riches collections particulières bruxelloises, avec près de 300 peintures issues principalement des écoles flamande et hollandaise <sup>239</sup>. Dans sa biographie de Rubens, Michel se console que les tableaux de ce maître soient acquis par Verhulst, car cela assure leur conservation dans le pays et leur accessibilité : « L'amateur des beaux arts ne prend pas tant de chagrin de la vente d'un tableau de Rubens détaché d'un lieu public, quand il est assuré qu'il n'est pas ravi par l'étranger ; mais il se console lorsqu'il tombe dans le Cabinet d'un amateur du pays, aussi gracieux qu'est le Chevalier Verhulst, qui se fait plaisir & gloire de faire ouvrir son Cabinet à tous curieux, & reçoit les gens de mise avec la dernière politesse ; par ce moyen l'amateur jouit du plaisir d'y avoir l'accès & a la consolation de le contempler » <sup>240</sup>. Et pourtant, comme souvent, la collection sera vendue à la mort de son propriétaire, survenue en 1778. Ses héritiers désirent vendre la collection en un seul lot « étant connu de différens Souverains, de Princes les plus

Illustres, & des Personnes les plus distinguées de l'Europe, l'amour pour les Arts pourroit leur inspirer le goût et faciliter le moyen de voir former sous leurs yeux d'après ces Modèles les Artistes les plus célèbres »<sup>241</sup>. Il s'agit d'une opportunité unique pour ceux qui désirent créer une galerie publique à Bruxelles : tout en gardant ces tableaux dans la ville, l'acquisition permettrait d'avoir un fonds de collection d'une grande richesse. Une note conservée dans les dossiers de la Secrétairerie d'État et de Guerre aux Archives générales du Royaume révèle qu'un projet d'acquisition de cette collection est présenté au ministre plénipotentiaire. Ce projet anonyme émane probablement de membres des États de Brabant ainsi que des autorités de la Ville de Bruxelles, ou de particuliers invitant ces institutions à agir<sup>242</sup>. Vu les critiques à l'encontre de l'académie de Bruxelles, il pourrait peut-être s'agir d'une initiative des membres de l'académie particulière créée en 1779 en réaction à la direction de cet établissement d'enseignement.

Cette note inédite, résume fort bien le contexte dans lequel émergent les projets de galerie publique, et mérite d'être citée intégralement. Les auteurs insistent sur le danger d'exportation des œuvres lors de la vente (« les étrangers en emporteront la meilleure partie »), sur la pénurie d'œuvres flamandes (« les tableaux des célèbres peintres flamands commencent à devenir rares dans les Pays-Bas »), sur la nécessité de créer une galerie-pinacothèque (« une galerie publique de tableaux »), sur le rôle éducatif d'une telle galerie (« Cette galerie servirait d'émulation aux jeunes élèves de l'académie de dessein ») et sur la nécessité de raviver l'école flamande (« relever le lustre de l'ancienne école flamande »). Cette galerie pourrait, toujours selon les auteurs du projet, être enrichie par des dons et des acquisitions. Enfin, pour appuyer leur demande, ils citent les principales galeries européennes du siècle des Lumières. Voici leur texte :

« Note.

Guidé par l'amour des arts, l'on croit ne pouvoir se dispenser de porter à la connoissance de Son Altesse le Prince de Starhemberg, que le chevalier Verhulst, qui possédoit dans cette ville un beau cabinet de tableaux, étant décédé depuis peu, ce cabinet ne tardera pas d'être vendu à l'enchère, et il est probable que les étrangers en emporteront la meilleure partie. Cependant les tableaux des célèbres peintres flamands commencent à devenir rares dans les Pays-Bas et surtout à Bruxelles ; de sorte que si les États de Brabant ou le magistrat de cette ville laissent échapper cette occasion d'acheter le cabinet du chevalier Verhulst en entier, pour commencer à former une galerie publique de tableaux, l'on ne doit plus espérer d'en former aucune. Il seroit pourtant bien nécessaire d'en avoir une dans notre hôtel de ville, ou dans quelque autre endroit que le gouvernement trouveroit bon de désigner. Cette galerie servirait d'émulation aux jeunes élèves de l'académie de dessein ; académie qui croupit dans une léthargie honteuse, malgré les dépenses considérables qu'on y employe, et cela faute de bons modèles pour exciter le génie des élèves, et de grands maîtres pour les diriger. En conséquence il semble que ce seroit une chose digne de l'attention de Son Altesse le ministre plénipotentiaire d'engager les États de Brabant ou le magistrat de Bruxelles à faire l'acquisition du cabinet du chevalier Verhulst en entier, pour commencer une galerie de tableaux. S'il étoit question de quelque imposition ou consentement public pour faire face aux frais de cet établissement, si nécessaire pour relever le lustre de l'ancienne école flamande, l'on ne doute pas que les Nations de Bruxelles ne s'empressassent à concourir de toutes leurs forces à un but aussi utile.



L'on pourroit d'ailleurs espérer que des membres des États de Brabant s'empreseroient à enrichir cette galerie par le don de quelques tableaux qui perpétueroit leur bienfaisance. L'on devroit en même tems songer à la destination d'un fonds annuel pour faire de nouvelles acquisitions en tableaux, à mesure que les occasions s'en présenteroient.

Les principaux souverains de l'Europe se sont fait une gloire d'embellir leurs capitales de galeries publiques de tableaux.

Sa Majesté Impériale et Royale en a une à Vienne, qui passe pour la plus précieuse d'Europe.

Son Altesse Royale le Grand Duc de Toscane à Florence.

Son Altesse Royale l'Infant Duc de Parme, à Parme.

Son Altesse Sérénissime Électorale Palatine à Dusseldorff.

Son Altesse le Duc d'Orléans à Paris.

On trouve aussi des galeries publiques de tableaux à Rome, à Venise, à Gènes, à Vérone, et en Angleterre » <sup>243</sup>.

Malgré l'opportunité que représente la vente de la collection Verhulst pour la création d'une galerie publique, ce projet échoue et la collection est vendue au détail, en août 1779 <sup>244</sup>.

« L'extinction des Jésuites a fait sortir non seulement de Bruxelles, mais des autres villes du Brabant, un grand nombre de tableaux précieux ; ils ont passé partie à Vienne, partie à l'étranger. Les amateurs craignent qu'un grand nombre de peintures, conservées encore de nos jours dans les maisons religieuses, n'aient le même sort par suite de leur suppression », constate Damiens de Gomicourt, dit Dérival, dans *Le voyageur dans les Pays-Bas autrichiens*, publié en 1782-1783 <sup>245</sup>. La crainte exprimée par cet auteur se justifie : en 1783, dix ans après la suppression de l'Ordre des Jésuites, la fermeture des couvents contemplatifs, jugés inutiles par Joseph II, entraîne à nouveau la sécularisation de milliers d'œuvres d'art <sup>246</sup>. Bien que l'empereur décide de vendre l'intégralité, le nouveau ministre plénipotentiaire, Louis Charles de Barbiano de Belgiojoso, en envoyant des exemplaires du catalogue de vente au chancelier Wenceslas de Kaunitz-Rittberg, propose de créer « une galerie que le Public admirerait en même temps que les amateurs et les élèves y trouveraient une instruction » <sup>247</sup>. Sa proposition est rejetée, la vente a lieu en septembre 1785 et aucune œuvre n'est réservée. Le commissaire de la vente n'est autre que Guillaume Bosschaert, futur conservateur du musée de Bruxelles. Discrètement, il facilite l'achat de tableaux par le roi de France, pour le musée du Louvre. Dans une lettre au comte d'Angiviller, il se justifie : « Dans un sens, je ne devrais pas désirer ce dépouillement, mais je ne sais par quel charme j'ai été captivé ; la reconnaissance vient à l'appui d'une réflexion fort simple, savoir que, si ce n'est pas moi qui enlève à mes patriotes leurs tableaux, ce sera un autre ; ainsi plus de scrupule » <sup>248</sup>. Comme les autres amateurs de l'époque, Guillaume Bosschaert se résigne à voir partir, une fois de plus, les chefs-d'œuvre de l'école flamande vers l'étranger.

#### 4. Une évolution similaire dans la principauté de Liège

Dans les années 1770, l'évolution du monde artistique dans la principauté de Liège présente de nombreuses similitudes avec les Pays-Bas autrichiens. Elle est l'œuvre d'une nouvelle génération d'artistes dont Léonard Defrance (1735-1805),

Joseph Dreppe (1737-1810) et François-Joseph Dewandre (1758-1835) sont les plus actifs. Ils peuvent compter sur le soutien des pouvoirs publics, principalement celui du prince-évêque François Charles de Velbruck (1719-1784) et du bourgmestre de Liège, Jacques de Heusy (1719-1796), ainsi que sur l'appui de la plupart des citoyens.

La première mesure importante concerne la libéralisation de la profession de peintre. Le 11 mai 1769, le prince-évêque Charles-Nicolas d'Oultremont (1716-1771) affirme officiellement, à Liège, le caractère libéral de la peinture, « l'un des plus beaux arts libéraux » et ainsi, il reconnaît aux peintres le droit de ne pas être assujettis au régime des corporations <sup>249</sup>. Cet édit de libéralisation, antérieur de quatre ans aux mesures prises par l'impératrice Marie-Thérèse dans les Pays-Bas autrichiens, ne s'étend donc pas à tous les artistes.

À partir de 1771, la presse et plusieurs publications se font l'écho de débats sur l'enseignement artistique. À cette date, un opuscule anonyme intitulé *Projet d'une association de citoyens* est édité <sup>250</sup>. Les auteurs proposent de créer une académie et une association dont le rôle serait surtout de soutenir les arts mécaniques, utiles pour l'industrie et le commerce. Ils appellent à une mobilisation à la fois du public invité à souscrire financièrement, et des pouvoirs publics. Le but est de relever la production artistique liégeoise dont les auteurs mentionnent les grandes heures de gloire : « Il n'est personne qui ne connoisse l'aptitude & l'industrielle capacité de nos Concitoyens pour les Arts & les Sciences : les noms de nos Bertholet, Lairesse, Douffet, Natalis, Warin, Delcour, Duvivier, Deville, sont connus de toute l'Europe ; ils honorent la Patrie & sont placés avec justice à côté des plus célèbres Artistes » <sup>251</sup>. Citant les exemples des académies de Rome, Londres, Paris, Vienne mais aussi celles des Pays-Bas autrichiens (Anvers, Bruges, Bruxelles et Gand), ils insistent sur la nécessité de développer l'enseignement des arts du dessin, par la fondation d'institutions spécialisées. Les réactions sont nombreuses et aboutiront à la création, en 1775, de deux institutions majeures : l'Académie de Peinture, Sculpture et Gravure pour les jeunes artistes et l'École des Arts mécaniques pour les artisans <sup>252</sup>. Les deux établissements sont placés sous la protection du prince-évêque tandis que la ville offre les locaux nécessaires. Les professeurs de l'académie, sélectionnés sur morceau de réception, portent le titre d'« académicien ». La participation de « tout amateur, & tout Citoyen zélé » est assurée, comme dans plusieurs académies des Pays-Bas autrichiens, par le système des souscriptions financières qui leur octroient le titre d'« académicien honoraire » <sup>253</sup>. Pour servir de modèles dans les cours, des collections pédagogiques sont formées regroupant des plâtres d'après des sculptures antiques, des dessins et des gravures. Officiellement nommé premier peintre et directeur de l'académie le 16 octobre 1778, le célèbre peintre Léonard Defrance joue un rôle central dans l'institution <sup>254</sup>. Le système se complète par une liaison directe avec la fondation Darchis qui, depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, permet aux artistes de parfaire leur formation à Rome <sup>255</sup>. Le choix des pensionnaires est établi par le prince-évêque et, suite à l'établissement de l'académie de Liège, la place vacante est dorénavant réservée au lauréat du concours de dessin d'après modèle, organisé dans cette institution <sup>256</sup>.

Une deuxième étape importante dans la modernisation du monde artistique liégeois est la création de la Société d'Émulation, inaugurée officiellement le 2 juin

1779. Bien qu'elle ne soit pas exclusivement consacrée aux beaux-arts, comme c'est le cas de la Société des Arts d'Anvers fondée dix ans plus tard, la Société d'Émulation joue toutefois un rôle essentiel dans la vie artistique liégeoise. Réunissant ceux qui s'intéressent aux lettres, aux sciences et aux arts, la société compte aussi bien des amateurs, des scientifiques, que des artistes. Elle émane d'un projet de citoyens et est placée sous la protection du prince-évêque François Charles de Velbruck. Le discours d'inauguration fait état du choix d'étendre l'étude à de nombreux domaines, ce qui favorise l'émulation, mais oblige par ailleurs à en limiter les travaux. Selon ce discours, la Société d'Émulation n'a « aucune ressemblance avec celle des Sociétés établies jusqu'à présent » comme les « Sociétés savantes ou littéraires de l'Europe, puisque cette société n'est à strictement parler, ni savante, ni littéraire, quoiqu'elle ait dans son sein des Savans, des Artistes & des Gens de Lettres [...] Elle ne doit être considérée que comme une Association de Citoyens zélés, qui ont voulu tirer parti de leur réunion, pour favoriser dans leur pays les Arts & les Sciences »<sup>257</sup>.

Bien que les beaux-arts ne représentent qu'une petite partie de ses activités, la société est toutefois chargée de la surveillance de l'Académie de Peinture, Sculpture et Gravure<sup>258</sup>. À partir de 1780, c'est la Société d'Émulation qui organise les concours de l'académie et de l'École des Arts mécaniques. Les artistes peuvent être reçus dans la société comme « associés libres », sur présentation d'un morceau de réception. Dans les concours annuels, des sujets leur sont quelquefois imposés. Dans ces cénacles culturels, où les artistes côtoient la noblesse, le talent prime sur l'origine sociale, ce dont témoigne le discours d'inauguration de cette société : « L'égalité, Messieurs, n'est pas moins essentielle dans une Société, où la seule prééminence des talents doit former une distinction glorieuse [...] »<sup>259</sup>. La reconnaissance des artistes apparaît dans de nombreux discours, c'est le cas dans celui présenté en 1782 devant les membres de cette société, par le baron Hilarion-Noël de Villenfagne d'Ingihoul (1753-1826), chanoine et historien liégeois, membre de la société depuis 1781. Il tente de susciter le mécénat des nobles qui doivent, selon lui, regarder les artistes comme des « semblables » et même les admirer : « O vous, que la fortune a favorisés de ses dons, vous, que la naissance a placé au-dessus du commun des hommes ; daignez accueillir les Artistes, répandez sur eux des richesses que souvent vous prodiguez, regardez-les comme vos semblables ; que dis-je ? admirez-les comme des êtres qui jouiront des regards de la postérité ; tandis que malgré votre noblesse, vos richesses et vos titres, il ne restera aucun souvenir de votre existence que par la protection & la bienveillance que vous aurez accordées aux Beaux-Arts »<sup>260</sup>.

Motivés par leur désir d'encourager les beaux-arts, les membres de la société instaurent une innovation importante : l'organisation d'expositions d'œuvres d'artistes vivants. La première se tient en 1779, c'est-à-dire dix ans avant celle qu'organisera la Société des Arts d'Anvers. Ces expositions sont annuelles jusqu'en 1789 (à l'exception des années 1780 et 1787) et elles ont lieu dans la salle d'assemblée de la société et s'ouvrent immédiatement après la séance annuelle de remise des prix pour les concours de mémoires. D'une durée de deux à huit jours, rehaussées par plusieurs visites du prince-évêque, elles proposent un peu plus d'une centaine d'œuvres regroupant des peintures, des gravures, des projets d'architecture ainsi que des ouvrages mécaniques. Un catalogue est publié à partir de 1781.

Il est difficile de définir précisément les limites d'accès des artistes et du public. Théoriquement, seuls les artistes liégeois, membres de la société, et les membres honoraires étrangers peuvent exposer et seuls les membres de la société, ainsi que leurs connaissances, à qui ils peuvent remettre des billets d'entrée, ont le droit de visiter l'exposition <sup>261</sup>. Cependant, dans les faits, comme en témoigne l'annonce de l'exposition, insérée à partir de 1781 dans la *Gazette de Liège*, l'accès semble plus large, même si les expositions restent essentiellement une vitrine de la Société d'Émulation et de l'art liégeois. La nécessité d'être affilié à l'institution organisatrice pour pouvoir exposer n'a rien d'exceptionnel ; la même situation caractérise les expositions de la Société des Arts d'Anvers et les salons de l'Académie de Peinture et de Sculpture à Paris. La Société d'Émulation connaissant d'importantes difficultés suite à la Révolution liégeoise de 1789, les expositions sont fermées ; les organisateurs ne pourront donc s'inspirer du système adopté à Paris en 1791 et à Gand en 1792, d'expositions réellement publiques, sans restriction d'accès.

En 1783, la Société d'Émulation introduit une loterie artistique au cours des expositions. Des particuliers sont invités à souscrire, pour une somme modique, à l'achat d'œuvres exposées qui seront ensuite, par la voie du sort, distribuées entre les souscripteurs <sup>262</sup>. La société précise qu'elle n'achètera que des œuvres à un prix modéré et que les commissaires chargés de la sélection « se conformeront autant qu'il sera possible au goût & au jugement du Public » <sup>263</sup>. Ce système induit un rapport parfois problématique entre les exigences des artistes et celles du public : les artistes espèrent tirer l'avantage financier le plus intéressant possible et le public désire voir le plus grand nombre d'œuvres entrer dans la loterie. L'avis pour la souscription de la loterie de 1784 illustre ces tensions : « Si l'on s'occupe avec tant de zèle du bien-être des Artistes, ils doivent en reconnaissance chercher à mériter l'approbation & la confiance du Public ; ils y réussiront en soignant & en perfectionnant leurs Ouvrages. On leur recommande, sous peine d'être exclus de la Souscription, d'être modérés dans le taux qu'ils fixeront à leurs productions ; & pour que le Public puisse en juger lui-même pendant le tems de l'exposition, ils seront tenus de marquer leur prix sous Chaque Piece. La Société voulant rendre la Souscription aussi avantageuse au Public qu'utile aux Artistes, multipliera le plus qu'elle pourra le nombre des Lots, elle n'admettra par conséquent que Peu de Pieces de grande valeur » <sup>264</sup>. Les organisateurs de l'exposition de 1784 tentent, dans l'avertissement du catalogue de l'exposition, de rassurer le public en ce qui concerne les acquisitions pour la loterie. Ils précisent aux visiteurs que les prix des œuvres seront placés au bas des pièces exposées pour la loterie mais que « la Société ne s'en tiendra pas au prix des Artistes, lorsqu'il passera les bornes de la modération » et que les commissaires chargés d'acquérir les œuvres pour la loterie « se conformeront autant qu'il sera possible au goût & au jugement du Public » <sup>265</sup>.

Durant les années 1770-1780, le monde artistique se caractérise donc par un très grand dynamisme et la principauté de Liège se dote d'une académie et d'une société organisant des expositions. Suite à la sécularisation des biens des jésuites, le projet de création d'un *muséum* est envisagé mais, comme dans les Pays-Bas autrichiens, il échoue <sup>266</sup>. À la fin des années 1780, on constate un certain essoufflement, surtout en ce qui concerne les expositions. Suite à la diminution constante du nombre de

souscripteurs, le système de la loterie est abandonné dès 1786 et est remplacé par l'octroi de médailles <sup>267</sup>. Le nombre d'œuvres exposées baisse sensiblement durant les années 1780 et l'exposition de 1787 est annulée. Cependant, les initiatives prises dans le domaine de l'enseignement et de l'encouragement des beaux-arts, marquent des étapes majeures qui seront développées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 5. Conclusion

Au cours des années 1760, alors que le courant néo-classique commence à se développer à l'étranger, la situation artistique des Pays-Bas autrichiens se caractérise encore par une tradition baroque vivace. Nombreux sont ceux qui dénoncent le déclin de l'art contemporain et invitent les différents acteurs à se mobiliser autour d'un projet commun : raviver le lustre de la prestigieuse école flamande. Le gouverneur général Charles de Lorraine et les deux ministres plénipotentiaires successifs, Charles de Cobenzl et Georges Adam de Starhemberg, lancent et soutiennent des projets novateurs. Quant à l'impératrice Marie-Thérèse et à l'empereur Joseph II, ils s'investissent dans les beaux-arts, principalement à Vienne, capitale de l'empire. À l'implication des pouvoirs publics, s'ajoutent la participation d'un public en formation et l'enthousiasme d'une nouvelle génération d'artistes revendiquant une revalorisation de leur statut socio-professionnel.

Persuadés que les structures traditionnelles ne sont plus adaptées, ces différents acteurs entament la modernisation du monde artistique. Inspirées par les innovations introduites à l'étranger, principalement en France et en Italie, les mesures vont se succéder à partir des années 1770. Le soutien aux académies, c'est-à-dire aux écoles de dessin, s'intensifie, mettant fin au monopole éducatif des corporations. Quant à leur monopole professionnel, il est brisé grâce à la libéralisation des professions artistiques en 1773 : peintres, sculpteurs, graveurs et architectes ne doivent dorénavant plus s'affilier aux corporations. Cette libéralisation ne s'acquiert cependant qu'au prix d'une distanciation par rapport aux dimensions financières et manuelles de la pratique artistique. L'artiste idéal est un homme distingué, cultivé et désintéressé.

La libéralisation des professions artistiques, l'émergence du public et l'implication croissante des pouvoirs publics rendent indispensables la mise en place d'un nouveau cadre institutionnel tenant compte de ces transformations. Les académies, seules institutions artistiques spécialisées, vont être les foyers des différentes innovations qui vont toucher l'enseignement, les modes d'association et d'exposition ainsi que la conservation des œuvres d'art. Dans le domaine de l'enseignement, les professeurs d'académies, parfois sur les recommandations directes du gouvernement, modernisent la pédagogie en insistant sur le dessin, sur la dimension théorique et sur les modèles antiques. En ce qui concerne les modes d'association, une nouvelle sociabilité artistique apparaît et, dans ce contexte, des artistes fondent, en 1788, la Société des Arts, à Anvers. Ailleurs, les projets d'associations professionnelles au sein des académies, parfois en vue de créer un véritable corps académique comme c'est le cas en France, restent vains et les réunions demeurent très informelles. Privés pour la plupart d'associations artistiques, les artistes se retrouvent dans d'autres modes de sociabilité développés au cours du siècle des Lumières, parmi lesquels les loges maçonniques. Afin de combler les nouvelles exigences de l'artiste et du public,

à partir de 1789, des expositions sont organisées à Anvers et un véritable salon des beaux-arts se tient à Gand, en 1792, sur le modèle du salon révolutionnaire parisien de l'année précédente. Raviver le lustre de l'école flamande oblige également à mettre en place les mesures nécessaires à la conservation des chefs-d'œuvre de cette école. Pour en limiter l'exportation lors des ventes de collections particulières et des sécularisations du patrimoine ecclésiastique, trois projets de création de galeries publiques apparaissent, à Bruxelles, entre 1774 et 1785.

Ces avancées non négligeables, présentent cependant des limites : la situation des académies est inégale et le système de souscriptions ne permet pas de combler les besoins financiers de ces institutions ; seule Anvers voit naître une société artistique ; des expositions ne sont organisées qu'à Anvers et à Gand ; les projets de galeries publiques à Bruxelles échouent et les chefs-d'œuvre de l'école flamande continuent à passer à l'étranger.

Dans la principauté de Liège, l'évolution est similaire. Ici aussi, la libéralisation des professions artistiques, l'implication des pouvoirs publics et la participation du public s'accompagnent de la réforme de l'enseignement, de la mise en place de nouveaux modes d'association et d'exposition et de tentatives de création d'une institution de conservation. En effet, la libéralisation de la profession de peintre est proclamée en 1769 ; elle est suivie de la création d'une académie des beaux-arts en 1775 et celle de la Société d'Émulation en 1779, laquelle organise des expositions. Ces institutions sont activement soutenues, tant par les pouvoirs publics, surtout le prince-évêque qui les prend sous sa protection, que par le public et par les artistes. Comme dans les Pays-Bas autrichiens, les sécularisations aboutissent au projet de création d'une institution de conservation.

À la fin de l'Ancien Régime, les défis restent nombreux dans le monde artistique belge : renforcer l'intervention des pouvoirs publics, généraliser le nouveau statut de l'artiste, diversifier et former le public, développer les institutions éducatives, étendre à d'autres villes l'innovation du salon de Gand, fonder une institution de conservation capable d'enrayer l'exportation des œuvres en sont, sans aucun doute, les principaux. La plupart des acteurs de la période autrichienne poursuivront, sous la période française, ce mouvement de modernisation du monde artistique.

## Notes

<sup>1</sup> G.P. MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux ou Description générale des tableaux des plus habiles maîtres qui sont l'ornement des églises, couvents, abbayes, prieurés et cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas autrichiens*, 2 parties, Bruxelles, P. De Bast, 1763. Sur Guillaume Pierre Mensaert (1711 – décédé après 1777) et son ouvrage, voir G. MAËS,



« Guide de voyage et édition critique ; quelques remarques méthodologiques », dans *Archives et bibliothèques de Belgique*, à paraître ainsi que la notice par Henri HYMANS dans *Biographie nationale*, t. XIV, Bruxelles, 1897, col. 364-368.

<sup>2</sup> G.P. MENSAERT, *op. cit.*, préface, n.p.

<sup>3</sup> *Ibid.*, préface, n.p.

<sup>4</sup> Par exemple *Ibid.*, préface, n.p. et 1<sup>re</sup> partie, p. 21, 63, 137.

<sup>5</sup> *Ibid.*, « Discours au public et aux jeunes peintres », 2<sup>e</sup> partie, p. 121-144.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 128.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 2<sup>e</sup> partie, p. 130-131.

<sup>8</sup> Il décrit brièvement les académies d'Anvers, de Gand et de Bruges, cf. *Ibid.*, 1<sup>re</sup> partie, p. 260 et 2<sup>e</sup> partie, p. 54 et 65.

<sup>9</sup> « Dialogue entre la Peinture et un Écolier », 2<sup>e</sup> partie, p. 95-119.

<sup>10</sup> Sur la notion de chef-d'œuvre utilisée au sens moderne du terme à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir H. BELTING, A. DANTO, J. GALARD, M. HANSMANN, N. MACGREGOR, W. SPIES, M. WASCHKE (éd.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, 2000 (Collection « Art et Artistes »). Pour l'évolution du terme beaux-arts, voir N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993, p.179-197 (particulièrement le chapitre VI intitulé *L'invention des « beaux-arts »*).

<sup>11</sup> Mensaert donne comme titre : « Le Cabinet de l'Abbaye Saint Martin », cf. G.P. MENSAERT, *op. cit.*, 1<sup>re</sup> partie, p. 80-82.

<sup>12</sup> O. CHRISTIN, « Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 2002, 49/3, p. 176-194 et IDEM, « Le May des orfèvres. Contribution à l'histoire de la genèse du sentiment esthétique », dans *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 105, 1994, p. 75-90. Voir également C. LOIR, « La chute des idoles à la fin de l'Ancien Régime : le cas de la place Royale à Bruxelles », dans *L'idole dans l'imaginaire occidental* (actes du colloque tenu à l'Université catholique de Louvain, 3-5 avril 2003), Paris (collection « Structures et pouvoirs des imaginaires »), à paraître. L'intérêt des guides de voyages pour l'étude d'un nouveau rapport aux œuvres d'art conservées dans les églises a récemment été souligné en ce qui concerne les tableaux de Rubens, cf. J.M. MULLER, « Rubens in the churches of Antwerp, Guide Books and the Secularization of Religious Art : 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> », dans *Le Rubénisme en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (colloque international, Lille, 1<sup>er</sup> et 2 avril 2004), à paraître.

<sup>13</sup> G.P. MENSAERT, *op. cit.*, 1<sup>re</sup> partie, p. 53-55.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 1<sup>re</sup> partie, p. 55.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 1<sup>re</sup> partie, p. 54-56 et 2<sup>e</sup> partie, p. 6-7. Pour l'analyse de ces passages, voir : C. LOIR, « L'exportation de l'art flamand dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : collections, marché de l'art et musées dans les Pays-Bas autrichiens », dans S. RAUX-CARPENTIER (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes du colloque international tenu à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 13-14 mars 2003), Lille, à paraître (Collection « Travaux et Recherches »).

<sup>16</sup> J. F. M. MICHEL, *Histoire de la vie de P.P. Rubens, Chevalier, & Seigneur de Steen, Illustrée d'Anecdotes, qui n'ont jamais paru au Public, & de ses Tableaux étalés dans les Palais, Églises & Places publiques de l'Europe : & par la Démonstration des Estampes existantes & relatives à ses Ouvrages*, Bruxelles, AE. De Bel, 1771, dédicace, n.p.

<sup>17</sup> Sur la fortune critique de Rubens, voir *De roem van Rubens* (Catalogue de l'exposition, Anvers, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 18 juin- 25 septembre 1977), Anvers, 1977 et les actes du colloque *Le Rubénisme en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (colloque international, Lille, 1<sup>er</sup> et 2 avril 2004), à paraître.



<sup>18</sup> J. DE LE COURT, *Recueil des ordonnances des Pays-Bas autrichiens*, 3<sup>e</sup> série, t. X, Bruxelles, 1901, p. 361-362.

<sup>19</sup> Lettre de Kaunitz à Marie-Thérèse, le 26 août 1776 publiée par D. COEKELBERGHS, *op. cit.*, p. 443-446.

<sup>20</sup> Catalogue du salon de Gand, 1792, n.p.

<sup>21</sup> Sur le particularisme durant l'époque néo-classique, voir W. OECHSLIN, « Le goût et les nations : débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans E. POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du colloque, Musée du Louvre, 3-5 juin 1993), Paris, 1995, p. 365-414. Les ambiguïtés entre nationalisme et internationalisme durant cette période néo-classique ont été récemment soulignées par les intervenants du colloque *Internazionalismo e Arti Nazionali : Lo sviluppo di nuovi linguaggi artistici all'inizio dell'Ottocento a Roma*, Académie du Danemark à Rome, 5-7 juin 2003.

<sup>22</sup> C. BILLEN, « Les Flandres. Histoire et géographie d'un pays qui n'existe pas », dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance* (Catalogue de l'exposition de Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 février-21 mai 1995 et Rome, Palazzo delle Esposizioni, 7 juin-4 septembre 1995), Bruxelles, 1995, p. 48-53.

<sup>23</sup> Voir J. STENGERS, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, t. I : *Les racines de la Belgique jusqu'à la Révolution de 1830*, Bruxelles, 2000 et S. DUBOIS, *L'Invention de la Belgique. Formation et représentations du territoire d'un État-nation, de la paix de Westphalie aux débuts de l'indépendance (1648-1839)*, thèse de doctorat, UCL, 2003 (en cours de publication). Plus particulièrement sur l'utilisation de l'histoire dans la formation de l'identité nationale, voir T. VERSCHAFFEL, *De hoed en de hond. Geschied.chrijving in de Zuidelijke Nederlanden 1715-1794*, Hilversum, 1998 et S. DUBOIS, « Le premier manuel d'histoire de Belgique et l'enseignement de l'histoire nationale dans les collèges à la fin de l'Ancien Régime », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 80/2, 2002, p. 491-516.

<sup>24</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, t. II, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1824, p. 414-416.

<sup>25</sup> Voir M. GALAND, *Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780)*, Bruxelles, 1993 (Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, 20) ; *Charles-Alexandre de Lorraine. Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens* (catalogue de l'exposition de Bruxelles, Palais Charles de Lorraine, 18 septembre-16 décembre 1987), Bruxelles, 1987.

<sup>26</sup> Voir A. JACOBS, « Le mécénat officiel », dans *ibid.*, p. 84-94 et L. DE REN, « Charles-Alexandre de Lorraine, collectionneur et amateur d'art », dans *ibid.*, p. 50-73.

<sup>27</sup> On trouvera une liste des artistes attachés à la cour de Charles de Lorraine dans A. VANRIE, *Inventaire des archives de la Maison de Charles de Lorraine*, Bruxelles, 1981. Voir également S. ANCIAUX et J. LAVALLEYE, « Notes sur les peintres de la Cour de Charles de Lorraine », dans *Revue d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. VI, 1936, p. 305-330 et P. DE ZUTTERE, « Quelques artistes et officiers civils au service de Charles-Alexandre de Lorraine, Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens. Glanes sur eux et leur famille », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. LVII, 1980, p. 39-111, t. LXI, 1996, p. 135-176, t. LXII, 1998, p. 193-222.

<sup>28</sup> Voir A. JACOBS, *Laurent Delvaux : Gand, 1696-Nivelles 1778*, Paris, 1999.

<sup>29</sup> Sur les académies et, notamment, les protections de Charles de Lorraine, voir p. \$\$\$.

<sup>30</sup> J. N. M. GUÉRIEUX DE SAINT PERAVI, *Ode sur l'érection de la statue de son Altesse Royale le Prince Charles de Lorraine, &c. &c. &c. et sur la construction de la nouvelle place où cette statue est érigée*, Bruxelles, J.L. Boubiers, 1775, p. 21. Jean Nicolas Marcelin Guérieroux de Saint-Péravi (1735-1789), polygraphe français, a eu une production abondante

touchant aussi bien l'agriculture, l'horticulture, l'agronomie, la politique que la poésie. Il quitta la France et se rendit dans les Pays-Bas autrichiens, auprès du prince de Ligne, puis il se fixa dans la principauté de Liège où il bénéficia de la protection de Velbruck.

<sup>31</sup> J.-B. DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des Réflexions relativement aux Arts et quelques Gravures*, Paris, Desaint-Saillant-Pissot-Durand, 1769, p. XII et J. F. M. MICHEL, *op. cit.*, dédicace, n.p.

<sup>32</sup> Voir p. 27.

<sup>33</sup> M. DE VISCH, *Charles de Lorraine, protecteur des arts*, Musées communaux de Bruges. Sur ce tableau, voir D. DENDOOVEN et J. SNICK, *Matthijs De Visch 1701-1765*, Reninge, 2001, p. 61 et catalogue n° 64, p. 145-146.

<sup>34</sup> B. VERSCHOOT, *Livre des souscriptions au soutien de l'Académie*, 1768, folio 4 (première page illustrée), Archives de la Ville de Bruxelles et P. VAN REIJSSCHOOT, *Livre d'or de l'Académie de Gand*, 1770, Bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Gand. Sur le frontispice de Bruxelles, voir *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement* (Catalogue de l'exposition des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7 mai-28 juin 1987), Bruxelles, 1987, p. 258-259 et planche I, p. 425 ; sur le frontispice gantois, voir M. FREDERICQ-LILAR, *Gand au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les peintres van Reijsschoot*, Gand, 1992, p. 129-136.

<sup>35</sup> T. VAN BERCKEL, *Médaille des Académies des Beaux-Arts*, 1778, Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Médailles. À propos de cette médaille, voir X. DUQUENNE, « Théodore van Berckel. Graveur général des monnaies des Pays-Bas autrichiens », dans *Revue du personnel de la Banque nationale de Belgique*, 28<sup>e</sup> année, n° 6, juin 1972, p. 1-16 et Y. KENIS, *Catalogue des médailles et jetons des Pays-Bas autrichiens 1714-1794*, Bruxelles, 2000 (Archives et Bibliothèques de Belgique, numéro spécial 62), n° 77, p. 80-81.

<sup>36</sup> Voir p. 42-52.

<sup>37</sup> A. WAUTERS, « Cobenzl (Charles-Philippe-Jean, comte de) », dans *Biographie nationale*, Bruxelles, 1873, t. IV, col. 203-212.

<sup>38</sup> L'inventaire de la correspondance de Cobenzl conservée aux Archives générales du Royaume sera prochainement publié par Xavier Duquenne, cf. X. DUQUENNE, *Inventaire analytique de la correspondance générale du comte de Cobenzl (1718-1770)*, Bruxelles, sous presse. Voir également A. PINCHART, « Correspondance artistique du comte de Cobenzl », dans *Compte rendu de la Commission royale d'histoire*, 4<sup>e</sup> série, XI, 1883, p. 207-211 et p. 269-270.

<sup>39</sup> Voir D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles, 1976 (Institut historique belge de Rome – Études d'Histoire de l'Art, 3), chapitre III, « Un mécénat éclairé. La politique du ministre plénipotentiaire C. de Cobenzl et du gouvernement autrichien en faveur de la formation des peintres flamands à Rome », p. 133-200.

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

<sup>41</sup> Lettre de Charles de Cobenzl au prévôt d'Affligem, le 24 août 1767, citée par C. PERIER-D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, 1991, p. 20.

<sup>42</sup> G. BIGWOOD, « Starhemberg (Georges-Adam, prince de) », dans *Biographie nationale*, t. XXIII, 1921-1924, col. 646-649 et S. QUÉRIAT, *La politique culturelle de Georg Adam de Starhemberg (1724-1807), ministre plénipotentiaire dans les Pays-Bas autrichiens entre 1770 et 1783 : approche nouvelle d'un personnage méconnu chez nous*, mémoire inédit, Université libre de Bruxelles, 1998.

<sup>43</sup> M. FREDERICQ-LILAR, *op. cit.*, p. 132-133.

<sup>44</sup> L.P. GACHARD, « Belgiojoso (Louis-Charles-Marie, comte de Barbiano et) », dans *Biographie nationale*, t. II, Bruxelles, 1868, col. 118-124.

<sup>45</sup> Voir p. 72.

<sup>46</sup> Voir B. BERNARD, *Patrice-François de Neny, 1716-1784 : portrait d'un homme d'État*, Bruxelles, 1993 (Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, 21).

<sup>47</sup> Voir W. WAGNER, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Vienne, 1967. Sur la galerie de Vienne, voir D. J. MEIJERS, « La classification comme principe : la transformation de la Galerie impériale de Vienne en « histoire visible de l'art » », dans E. POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du Colloque organisé par le service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993), Paris, 1995, p. 591-614 ; Id., *Kunst als Natur. De habsburgse schilderijen galerij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam, 1991 et J. J. SHEEHAN, *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford, 2000, p. 39-42.

<sup>48</sup> Lettre du chancelier Kaunitz à l'impératrice Marie-Thérèse, le 10 février 1777, publiée dans *Mémoire à l'appui de la demande de restitution du triptyque de Saint-Ildephonse*, s.l.n.d., annexe XXVIII, p. 27. Cette publication du Ministère des Sciences et des Arts du Royaume de Belgique a été éditée lors des demandes de restitution suite au traité de Saint-Germain-en-Laye, le 10 septembre 1919. Ces demandes sont restées sans suite.

<sup>49</sup> J. HABERMAS, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (traduction de M.B. DE LAUNAY), Paris, 1978 (édition originale de 1962). Pour une analyse de cette notion, consulter C. CALHOUN (éd.), *Habermas and the public sphere*, Cambridge, 1992.

<sup>50</sup> T. E. CROW, *La peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000 (1<sup>re</sup> édition en 1985) et D.H. SOLKIN, *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven, 1992.

<sup>51</sup> A. REY, *op. cit.*, t. II, p. 1665.

<sup>52</sup> Sur l'utilisation de ces termes en France et en Italie, voir K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987 (Bibliothèque des Histoires).

<sup>53</sup> Sur la figure de l'amateur, voir J.-L. JAM (éd.), *Les divertissements utiles : des amateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Clermont-Ferrand, 2000 et les travaux de Charlotte Guichard qui poursuit actuellement ses recherches dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'École des Hautes Études en Sciences sociales à Paris sous la direction de Dominique Poulot.

<sup>54</sup> A. VERBRUGGE, « De kunstverzameling », dans J. ROEGHERS (éd.), *Arenberg in de Lage Landen. Een hoogadelijk huis in Vlaanderen & Nederland*, Louvain, 2002, p. 319-345.

<sup>55</sup> M. FIGEAC, J. PONTET et M. BOISSON (éd.), *La noblesse de la fin du XVI<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle, un modèle social*, 2 t., Anglet, 2003.

<sup>56</sup> *Catalogue d'une très-belle & ancienne collection de tableaux des meilleurs & plus célèbres Maîtres de l'École Flamande, Hollandaise, Française & Italienne, délaissée par G. L. Schamp, de Gand, où la vente s'en fera en Argent de Change à la Sale de la Confrérie de S. George le 28 & 30. Septembre 1776., à neuf heures du matin & à deux heures de l'après-midi*, Gand, J. Begyn, [1776] et V. VAN DER HAEGHEN, « Schamp », dans *Biographie nationale*, t. XXI, Bruxelles, 1911-1913, col. 580-587.

<sup>57</sup> Parmi les nombreuses études qui paraissent depuis une dizaine d'années sur le développement du tourisme et des voyages, citons D. ROCHE, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, 2003.

<sup>58</sup> Voir DE SAINT-GENOIS, « Baert (Philippe) », dans *Biographie nationale*, t. I, Bruxelles, 1866, col. 633-634. et A. WAUTERS, « Chasteler (François Gabriel Joseph, marquis du) », dans *Biographie nationale*, t. IV, Bruxelles, 1873, col. 25-31. Un grand nombre des manuscrits de Philippe Baert ont appartenu à Charles Van Hulthem et sont aujourd'hui conservés au

département des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique (notamment Mss n<sup>os</sup> 17642, 15767, II 1606, II/95<sup>1-25</sup>).

<sup>59</sup> Sur François Jean Joseph Mols, voir *Bibliotheca Hulthemiana ou Catalogue méthodique de la riche collection de livres et de manuscrits délaissés par M. Ch. Van Hulthem*, VI, Gand, 1837, p. XIX-XX ; F. LYNA, *Ex-libris des manuscrits conservés au cabinet des manuscrits de la bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, 1921, p. 25 ; B. LINNIG, *Bibliothèques et ex-libris d'amateurs belges aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1906, p. 50-52.

<sup>60</sup> A. JACOBS, *op. cit.*, p. 64.

<sup>61</sup> Celui de Baert s'intitule *Corrections et additions au Voyage pictoresque de la Flandre et du Brabant. 1772* (Bruxelles, Bibliothèque Royale, cabinet des manuscrits, Ms. II-95, vol. 21) ; celui de Mols, *Additions et corrections pour le Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant mis au jour par Monsieur J.-B. Descamps en 1769. Partie première. 1770-1771* (Gand, Bibliothèque Universitaire, salle des manuscrits, Hs. 624, 4 vol.). Voir à ce propos G. MAËS, « Guide de voyage et édition critique ; quelques remarques méthodologiques », dans *Archives et bibliothèques de Belgique*, à paraître.

<sup>62</sup> Sur Guillaume Jacques Joseph Bosschaert, voir F. STAPPAERTS, « Bosschaert G.-J.-J. », dans *Biographie nationale*, t. II, Bruxelles, 1868, col. 745-749 et C. LOIR, *op. cit.*, p. 195-196.

<sup>63</sup> Bien sûr, le développement des cabinets de tableaux ne fait pas totalement disparaître la vogue des collections à la fois scientifiques et artistiques, voir par exemple l'article fort bien documenté de C. SORGELOOS, « Les collections scientifiques et artistique de François-Ernest de Salm-Reifferscheid, évêque de Tournai (1698-1770) : une première approche », dans *Mémoires de la Société royale d'histoire et d'archéologie de Tournai*, XI, 2003, p. 77-168.

<sup>64</sup> Sur le collectionnisme au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir P. MICHEL (éd.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes de la 3<sup>e</sup> journée d'Histoire de l'art moderne et contemporain, 2000), Bordeaux, 2002 (Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset/ Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3) ; S. RAUX-CARPENTIER (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes du colloque international tenu à l'Université Charles de Gaulle - Lille 3, 13-14 mars 2003), Lille, à paraître (Collection « Travaux et Recherches »).

<sup>65</sup> J. F. M. MICHEL, *op. cit.*, p. 153 et 357.

<sup>66</sup> G. ENGLEBERT (éd.), *J.K.C.H. Comte von Zinzendorf, Chronique belgo-bruxelloise 1766-1770*, Bruxelles, Hayez, 1991, p. 131 (Nouvelles Annales Prince de Ligne, hors série, II). Dans la description de sa visite en 1775, le Hollandais Hugo van Bleiswijk insiste également sur le fait que le collectionneur Verhulst n'est presque jamais sorti de chez lui depuis de très nombreuses années, cf. lettre de Hugo van Bleiswijk à ses parents, le 15 août 1775, publiée dans « Eene ambtreis in de achttiende eeuw », dans *De Navorsscher*, 44, 1894, p. 433-479, ici p. 473.

<sup>67</sup> J.-L. KRAFFT, *Paysage de David Teniers*, 1762, avec la mention « Gravé d'Après le Tableau Original de D.<sup>d</sup>Teniers de dix huit pouces de large Sur Onze de haut. Tiré du Cabinet de MONSIEUR [armoiries] LE CHEVALIER DE VERHULST A BRUXELLES », et ID., *Marinevi de David Teniers*, avec la mention « Gravé d'Après le Tableau Original de D.<sup>d</sup>Teniers de 4 pict 4 pouces de large sur 3 pet 2 pouces de haut. Tiré du Cabinet de MONSIEUR [armoiries] LE CHEVALIER DE VERHULST A BRUXELLES ».

<sup>68</sup> A. A. J. CARDON, *Portrait du Chevalier Gabriel de Verhulst*, Frontispice extrait du *Catalogue d'une riche et précieuse collection de tableaux Des Meilleurs & plus célèbres Maîtres des Écoles d'Italie, des Pays-Bas & de France, qui composent le Cabinet de Feu Messire Gabriel-François-Joseph de Verhulst, Dont les Héritiers proposent l'acquisition en Total & en Masse*, Bruxelles, Antoine D'Ours, 1779. Notice sur cette œuvre dans P. DE ZUTTERE, *L'œuvre gravé de Antoine Alexandre Joseph Cardon (1739-1822) au Cabinet des Estampes*

de la Bibliothèque Royale Albert Ier à Bruxelles, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1983-1984, n° 58, p. 66-67.

<sup>69</sup> J. F. M. MICHEL, *op. cit.*

<sup>70</sup> *Catalogue d'une riche et précieuse collection de tableaux Des Meilleurs & plus célèbres Maîtres des Écoles d'Italie, des Pays-Bas & de France, qui composent le Cabinet de Feu Messire Gabriel-François-Joseph de Verhulst, Dont les Héritiers proposent l'acquisition en Total & en Masse*, Bruxelles, Antoine D'Ours, 1779, n. p.

<sup>71</sup> Voir p. 70-72.

<sup>72</sup> Un catalogue de vente reprend les œuvres (167 numéros) de la vente de tableaux du chevalier Verhulst couplée à celle de John Bertels. Un exemplaire se trouve au British Museum de Londres, un autre à l'Institut Courtauld de l'Université de Londres. Mention dans F. LUGT, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Première période : 1600-1825*, La Haye, 1938, n° 3129.

<sup>73</sup> Krzysztof Pomian remarque le même phénomène à Paris, voir K. POMIAN, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Revue de l'Art*, 43, 1979, p. 23-36. Aucune étude n'a, à ma connaissance, été consacrée aux salles de vente en Belgique au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>74</sup> AVB-AA, n° 3451 : *Livre des Souscriptions au soutien de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture digne de la protection de son Altesse Royale, le Prince Charles de Lorraine et de Bar*, 1768.

<sup>75</sup> Voir p. 35.

<sup>76</sup> AVM-AF, n° 2088-106 : règlement de l'académie de Mons, 15 octobre 1781 (art. 9). Cette prescription est réaffirmée dans le règlement de 1810, cf. *ibid.* : minute du règlement de l'école de dessin de Mons, 1<sup>er</sup> octobre 1810 (art. 8).

<sup>77</sup> Voir p. 46-52.

<sup>78</sup> Voir p. 27-30.

<sup>79</sup> K. KOVACS, « La naissance d'un genre littéraire : la critique d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans É. DÉCULTOT et M. LEDBURY (éd.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle : éléments d'une enquête/Debates on aesthetics in the eighteenth century : questions of theory and practice*, Paris, 2001 (Études internationales sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, 4), p. 211-232.

<sup>80</sup> C. SORGELOOS, « Polémique autour des Rubens et d'un Geeraerts de la cathédrale de Tournai : la bibliothèque capitulaire dans *L'Esprit des Journaux* (1779) », dans *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, 101<sup>e</sup> vol., 2002, p. 61-68.

<sup>81</sup> Sur la statue de Charles de Lorraine et les festivités organisées lors de l'inauguration, voir B. D'HAINAUT-ZVENY, « Fêtes, festivités et réjouissances sous le gouvernement de Charles de Lorraine », dans *Charles-Alexandre de Lorraine. Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens* (catalogue de l'exposition Europalia Autriche, Palais de Charles de Lorraine-Bibliothèque royale, 18 septembre-16 décembre 1987), Bruxelles, 1987, p. 115-136 ; L. DE REN, « Het standbeeld van Karel Alexander van Lotharingen te Brussel. Een verloren werk van P.A. Verschaffelt (1710-1793) », dans *Antiek*, 17, 1982, p. 73-88 ; M. Hoc, « Histoire d'une statue Charles de Lorraine à Bruxelles », dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXV, 1966, p. 51-70 ; L. P. GACHARD, « Jubilé du prince Charles de Lorraine, 1769-1775 », dans *Revue de Bruxelles*, avril 1840, p. 49-99.

<sup>82</sup> *Réflexions sur la statue de Son Altesse Royale*, Bibliothèque Royale, VH 27021, *in fine*, en manuscrit, publié par M. Hoc, *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>83</sup> Lettre de Starhemberg à Kaunitz, le 21 janvier 1775, citée par L.P. GACHARD, *op. cit.*, p. 94.

<sup>84</sup> *Projet de construction d'une salle de spectacle pour Bruxelles*, Liège, Dujardin, 1785. Sur les débats à propos d'un théâtre à Bruxelles à la fin de la période autrichienne,

voir É. CABRIS, *La Monnaie. Chronique architecturale de 1696 à nos jours*, Bruxelles, 1996, p. 26-33. Sur le parc de Bruxelles, voir X. DUQUENNE, *Le Parc de Bruxelles*, Bruxelles, 1993.

<sup>85</sup> J'ai opté pour l'utilisation du terme « corporation » ; un grand nombre d'autres appellations existent : corps de métiers, confréries, connétablies, gildes, collèges, offices ; cependant, pendant la période française, le terme « corporation » sera utilisé le plus fréquemment. Voir à ce sujet J.-J. HEIRWEGH, *Les corporations dans les Pays-Bas autrichiens : 1738-1794*, vol. 1, thèse de doctorat présentée à l'Université libre de Bruxelles, 1981, p. 60-69.

<sup>86</sup> Voir J. DUVERGER, « Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar de Nederlanden », dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 61-96.

<sup>87</sup> J. F. M. MICHEL, *op. cit.*

<sup>88</sup> Voir A. REY (éd.), *Le Grand Robert de la langue française*, 2<sup>e</sup> édition, t. I, Paris, 2001, p. 826-827 et N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993, p. 198-208.

<sup>89</sup> A. REY, *op. cit.*, t. I, p. 1312 et N. HEINICH, *op. cit.*, p. 178-197.

<sup>90</sup> A. REY, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1992, t. II, p. 1543.

<sup>91</sup> Voir p. 34.

<sup>92</sup> A. JACOBS, *op. cit.*, p. 84-94. Sur la notion d'artiste de cour, voir M. WARNKE, *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989.

<sup>93</sup> P. SAINTENOY, « Le Corporatisme des Métiers aux prises avec les Artistes sous Marie-Thérèse et Louis XVI, et leur affranchissement », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, t. XVII, 1935, n° 12, p. 163-175.

<sup>94</sup> Voir A. JACOBS, *A. C. Lens (1739-1822)* (Catalogue de l'exposition du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 15 octobre-17 décembre 1989), Anvers, 1989.

<sup>95</sup> Voir D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976 (Études d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, t. III) ; *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti* (catalogue des expositions de Rome, Scuderie del Quirinale et Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 mars - 29 juin 2003), Rome, 2003.

<sup>95bis</sup> BR-Mss II 4753 : lettre d'André Corneille Lens à Jacques Nicolas Dierexsens, le 30 octobre 1769. Je remercie chaleureusement Denis Coekelberghs de m'avoir indiqué cette référence.

<sup>96</sup> J.-B. VAN DER STRAELEN, *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen. Behelzende de gedenkwaardigste Geschiedenissen in dit genootschap voorgevallen sedert het jaer 1434 tot het jaer 1795. Mitsgaders van de Koninklijke Academie sedert hare afscheyding van Sint Lucasgilde tot hare overvoering naer het klooster der Minderbroeders*, Anvers, 1855, p. 187-188.

<sup>97</sup> L. GALESLOOT, « Documents relatifs à la formation et à la publication de l'ordonnance de Marie-Thérèse du 20 mars-13 novembre 1773, qui affranchit les peintres, les sculpteurs et les architectes, aux Pays-Bas, de l'obligation de se faire inscrire dans les corps de métiers », dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 2<sup>e</sup> série, t. III, 1867, annexe 6, p. 463.

<sup>98</sup> Les deux ordonnances sont publiées par J. DE LE COURT, *Recueil des ordonnances des Pays-Bas autrichiens*, 3<sup>e</sup> série, t. II, Bruxelles, 1901, p. 361-362 et 432-433.

<sup>99</sup> L. GALESLOOT, *op. cit.*, annexe XXIV, p. 528.

<sup>100</sup> Voir A. DE MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, t. VIII, Paris, 1888, p. 283-290 (publication de la déclaration royale dans son intégralité) ; E. POMMIER, « De l'art libéral à l'art de la Liberté : le débat sur la patente des artistes sous la Révolution et ses antécédents dans l'ancienne théorie de l'art », dans *Bulletin*



de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1992, p. 147-167 ; C. GUICHARD, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie Royale », dans *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 49/3, p. 54-68.

<sup>101</sup> AGR-CP, n° 401<sup>B</sup> : lettre de Charles de Lorraine au Magistrat de Bruxelles, le 5 avril 1776.

<sup>102</sup> *Ibid.* : affiche de l'ordonnance impériale du 8 juillet 1776.

<sup>103</sup> P. ROMBOUTS et T. VAN LERIEU, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, t. II, 2<sup>e</sup> éd., Amsterdam, 1961 (1<sup>re</sup> éd. Anvers-La Haye, 1864-1876), p. 838, 841, 842, 855, 856-858 et J.-B. VAN DER STRAELEN, *op. cit.*, Anvers, 1855, p. 234

<sup>104</sup> Lettre de Julien de Parme à André Corneille Lens, s.d., publiée par P. ROSENBERG, « Une correspondance de Julien de Parme (1736-1799) », dans *Archives de l'Art français*, XXVI, 1984, p. 197-245, ici p. 219.

<sup>105</sup> J'emprunte cette formule à N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993, p. 12.

<sup>106</sup> Mention dans AGR-CAPB, n° 481/D100/ad A1/1 : rapport du chancelier à l'impératrice Marie-Thérèse, le 26 janvier 1773.

<sup>107</sup> Voir p. 43.

<sup>108</sup> A.-C. LENS, *Le costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité prouvé par les monuments*, Liège, 1776.

<sup>109</sup> P. CABANNE, *La main et l'esprit : artistes et écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, 2002 (Regard sur l'art).

<sup>110</sup> D. GOODMAN, *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*, Thaca-Londres, 1994 ; H. BOTS et F. WAQUET, *La République des Lettres*, Paris, 1997 (Collection Europe & Histoire).

<sup>111</sup> Sur les amateurs pratiquant les beaux-arts, voir K. SLOAN, *A noble Art. Amateur Artists and Drawing Masters, c. 1600-1800*, Londres, 2000 et I. DE LAJARTE, *Les peintres amateurs. Étude sociologique*, Paris, 1991.

<sup>112</sup> E. FREIDSON, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », dans *Revue Française de Sociologie*, vol. 27, 1986, n° 3, p. 431-443, ici p. 431.

<sup>113</sup> AAE-BLE n° 43/2<sup>10</sup>/Journal : *Journal d'un voyage en Italie par Antibes, Nice, Monaco, Gênes, Lérici, Lucques, Livourne, Pise, Sienna, Radicofani et à Rome. [commençant à Aix-en-Provence le] 31 janvier 1791. Dicté par Monsieur Guillaume de Bosschaert, l'un des voyageurs*, 1<sup>er</sup> cahier, p. 88.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> cahier, p. 90-93.

<sup>115</sup> Voir B. DE MUNCK et D. DENDOOVEN, *Al doende leert men. Leertijd en ambacht in het Ancien Régime [1500-1800]*, Bruges, 2003, p. 45-46.

<sup>116</sup> Outre l'incontournable N. PEVSNER, *Les Académies d'Art* (traduit de l'anglais par J.-J. BRETOUT avec la présentation d'A. PINELLI, traduite de l'italien par G. D'ANTONY), Paris, 1999, voir la récente étude sur l'une des plus célèbres académies italiennes, par K.-E. BARZMAN, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge, 2000.

<sup>117</sup> N. PEVSNER, *op. cit.*, p. 129-130.

<sup>118</sup> *L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Valenciennes, 1986, p. 8. Sur les écoles de dessin, voir R. D'ENFERT, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, 2003 (Collection Histoire de l'Éducation) ; M.-C. GENET-DELACROIX et C. TROGET, *Du dessin aux arts plastiques. Histoire d'un enseignement*, Orléans, 1994 ; A. BIREMBAUT, « Les Écoles gratuites de dessin », dans



R. TATON (dir.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1964, p. 441-476.

<sup>119</sup> AGR-SEG, n° 1119, f° 59 v° : lettre de Charles de Cobenzl à Dorn, publiée par D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles, Rome, 1976 (Études d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, t. III), annexe 42, p. 441-442.

<sup>120</sup> Pour une vision générale des académies en Belgique, voir A. PINCHART, « Recherches sur l'histoire et les médailles des académies et écoles de dessin, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure en Belgique », dans *Revue de la Numismatique belge*, t. VI, 1848, p. 184-275 ; L. ALVIN, *Les Académies et les autres écoles de dessin de la Belgique en 1864. Rapport présenté le 14 août 1865 à M. Alph. Vandenpeereboom, ministre de l'Intérieur, Bruxelles*, s.d. et G.A. DE WILDE, *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Louvain, 1941.

<sup>121</sup> L'académie d'Anvers se dégage ainsi de la corporation en 1750, cf. A. PINCHART, *op. cit.*, p. 188.

<sup>122</sup> Voir p. 58-59.

<sup>123</sup> À l'académie de Gand, il existe un grand nombre de titres différents tels président, vice-président, directeurs ordinaires surnuméraires, honoraires, directeurs, artistes etc. Voir J. BOSSCHEM, *250 jaar Architecten Academie Gent* (Catalogue de l'exposition de Gand, Museum voor Sierkunst en Vormgeving et Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur Caermersklooster, 27 avril-17 juin 2001), Gand, 2001, p. 17.

<sup>124</sup> Par exemple, des cours théoriques sont introduits à l'académie de Gand lors de la réorganisation de 1792, cf. F. DE SMET, *op. cit.*, p. 17.

<sup>125</sup> Voir M. FREDERICQ-LILAR, *op. cit.*, p. 122-124.

<sup>126</sup> Voir p. 35.

<sup>127</sup> Concernant l'intervention de l'État dans l'enseignement suite à la suppression des jésuites, Dominique Grootaers souligne que « Le rôle du pouvoir central, et c'est là une réelle nouveauté, consiste à impulser une politique globale pour l'enseignement moyen », cf. D. GROOTAERS (dir.), *Histoire de l'enseignement en Belgique*, Bruxelles, 1998, p. 267. En 1835, Norbert Cornelissen fait explicitement la liaison entre les réflexions éducatives suite à la suppression des jésuites et la rénovation des académies des beaux-arts, cf. *Distribution des prix au Salon de 1835, par l'Académie Royale de Dessin, Peinture et Architecture de Gand. Discours prononcés à cette occasion par MM. le bourgmestre de la Ville, Président, et N. Cornelissen, Secrétaire-Honoraire de l'Académie, et par M. van Huffel, président de la Société royale des Beaux-Arts, le 3 août 1835*, Gand, D. J. Vanderhaeghen, [1835], p. 7-8.

<sup>128</sup> Tamise (Temse) se situait dans le comté de Flandre, près de Saint-Nicolas, actuellement dans la province de Flandre orientale.

<sup>129</sup> AGR-CAPB n° 487 D103/ad A3/2 : rapport du chancelier à l'impératrice, le 26 août 1776 publié dans D. COEKELBERGHS, *op. cit.*, p. 443-446.

<sup>130</sup> Voir A. JACOBS, « Le mécénat officiel », dans *Charles-Alexandre de Lorraine. Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, 1987, p. 85-86 et 92, note 21 ; F. DE SMET, *L'Académie Royale des Beaux-Arts de la Ville de Gand. 175<sup>e</sup> anniversaire de sa fondation et exposition jubilaire juillet-août 1926*, Gand, [1926], p. 9 ; D. DENDOOVEN, *De Brugse academie in de achttiende eeuw*, vol. 1, mémoire de licence présenté à la Vrije Universiteit Brussel, 1994, p. 63-64 ; D. DENDOOVEN et J. SNICK, *Matthijs De Visch 1701-1765*, Reninge, 2001, p. 61 et G. MAYER, « Histoire de l'Académie de Bruxelles et évolution de son enseignement », dans *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement* (Catalogue de l'exposition Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7 mai-28 juin 1987), Bruxelles, p. 25. Le texte du décret de protection de l'académie de Malines est publié dans

J. DE LE COURT, *Recueil des ordonnances des Pays-Bas autrichiens*, 3<sup>e</sup> série, t. X, Bruxelles, 1901, p. 433.

<sup>131</sup> AGR-SEG, n° 1119, f° 73-73 v° : lettre de Charles de Cobenzl à Dorn, le 28 août 1762, publiée par D. COEKELBERGHS, annexe 45, p. 442-443.

<sup>132</sup> G. MAYER, *op. cit.*, p. 25.

<sup>133</sup> Voir D. COEKELBERGHS, *op. cit.*, p. 186. Contrairement à ce qu'écrit cet auteur, la protection royale est offerte à l'académie de Bruges en 1769 et non en 1768, cf. D. DENDOOVEN, *op. cit.*, p. 75.

<sup>134</sup> G. KLINGENSTEIN et F. A. SZABO (éd.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711-1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung* (Actes d'un colloque tenu à Brno et à Slavkov du 27 au 30 juin 1994), Graz, 1996, particulièrement J. KROUPA, « Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg. Ein Kunstmäzen und Curieux der Aufklärung », p. 360-382.

<sup>135</sup> Voir à ce sujet les travaux d'Yvon Kenis, cf. Y. KENIS, « Les médailles des académies des Beaux-Arts dans les Pays-Bas autrichiens », dans *Revue belge de Numismatique et de sigillographie*, t. CXXXIV, 1988, p. 153-166. Cet article doit être complété par son ouvrage : Id., *Catalogue des médailles et jetons des Pays-Bas autrichiens 1714-1794*, Bruxelles, 2000 (Archives et Bibliothèques de Belgique, numéro spécial 62) dans lequel on trouve plusieurs numéros consacrés aux académies : n°s 14, 21, 26, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52 et 53 pour les médailles d'académies avant l'intervention du gouvernement et les n°s 56, 58, 59, 60, 66, 67, 68, 77, 104, 106, 125, 126, 131, et 140 pour la période postérieure à 1768, date du premier octroi de médaille à une académie par le gouvernement. On pourra enrichir ces informations par le fonds AGR-JM n° 229 (Je remercie Sébastien Dubois de m'avoir indiqué ce fonds).

<sup>136</sup> Par exemple la réorganisation de l'académie de Gand en 1771, cf. A. PINCHART, *op. cit.*, p. 230 et F. DE SMET, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>137</sup> D. DENDOOVEN, *op. cit.*, p. 84-85. On trouve les documents dans AGR-CP, n° 1051<sup>a</sup>.

<sup>138</sup> Par exemple à l'académie de Bruxelles, cf. G. MAYER, *op. cit.*, p. 25.

<sup>139</sup> AGR-ACDD n° 4783 : lettre de l'administration municipale du canton de Bruxelles à l'administration centrale du département de la Dyle, le 26 prairial an V (14 juin 1797).

<sup>140</sup> D. COEKELBERGHS, *op. cit.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>142</sup> AGR-CP n° 1051<sup>B</sup> : *Note au protocole*, 18 novembre 1779. Brouillon dans SAB-ASK, n° 18.

<sup>143</sup> AGR-CAPB, n° 487 D103/ad A3/2 : rapport du ministre plénipotentiaire au chancelier, le 26 novembre 1774.

<sup>144</sup> *Ibid.*, n° 494 D105/ad A8/2 : rapport du ministre plénipotentiaire au chancelier, le 27 novembre 1779.

<sup>145</sup> *Ibid.*, n° 487 D103/ad A3/2 : rapport du chancelier à l'impératrice, le 26 août 1776.

<sup>146</sup> AVB-AA, n° 3451 : *Livre des Souscriptions au soutien de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture digne de la protection de son Altesse Royale, le Prince Charles de Lorraine et de Bar*, 1768.

<sup>147</sup> F. DE SMET, *op. cit.*, p. 11-12 et A. PINCHART, *op. cit.*, p. 236.

<sup>148</sup> D. COEKELBERGHS, *op. cit.*, p. 193-196.

<sup>149</sup> AGR-CAPB n° 481 D100/A2/2 : requête du chancelier à l'impératrice, le 31 juillet 1773.

<sup>150</sup> A. GRAVES, *The Society of Artists of Great Britain 1760-1791 ; The Free Society of Artists 1761-1783 : A Complete Dictionary of Contributors and their Work*, Bath, 1969 (réimpression) et S.C. HUTCHISON, *The History of the Royal Academy 1768-1986*, Londres,

2<sup>e</sup> édition, 1986 et H. HOOK, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840*, Oxford, 2004.

<sup>151</sup> Voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>152</sup> AGR-POC, n° 841, p. 280-282 et E. JACQUES, *Joseph Fernande*, Bruxelles, 1957, p. 78-80. Les premiers membres sont G. Bosschaert, les peintres J. Crockaert, J. B. Waghmans, N. de Fassin, L. F. C. Van der Puyl, J.-J. Lens, H. Faber et P. de Glimes, le graveur A. Cardon, les sculpteurs L. J. Tamine, F. J. Janssens et J. Fernande. Dans le mémoire présenté aux gouverneurs généraux en 1783, on trouve également les signatures du peintre O. Le May et du sculpteur G.-L. Godecharle.

<sup>153</sup> AVB-AA, n° 521 : minute de la lettre de plusieurs artistes aux gouverneurs généraux et au Magistrat de Bruxelles, le 11 mai 1783.

<sup>154</sup> Les statuts de la société sont conservés dans AMVC-M1371-H3 : *Wetboek der Maetschappij van de Schilder, Beeldhouw, Bouw ofte Architect, graveer ende teeken konsten*, f<sup>bs</sup> 2-7. L'historique de Van Den Branden reste toujours utile : F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, t. III, Anvers, 1883, p. 263-274. Voir aussi G. BEDEER, *op. cit.* et G. PERSOONS, G. BEDEER et J. BUYCK, *Schone Kunsten in Antwerpen. De Koninklijke Vereniging tot Aanmoediging der Schone Kunsten te Antwerpen, sinds 1788* (Catalogue de l'exposition, Nationaal Hoger Instituut et Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 18 mars-2 avril 1976), Anvers, 1976.

<sup>155</sup> Il est en effet doyen de la corporation des peintres en 1789, cf. J.-B. VAN DER STRAELEN, *Jaerboek der vermaerde en kunstryke gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen behelzende de gedenkwaardigste geschiedenissen in dit genootschap voorgevallen sedert het jaer 1434 tot het jaer 1795. Mitsgaders van de koninglyke Academie sedert hare afscheyding van Sint Lucas gilde tot hare overvoering naar het klooster der minderbroeders*, Anvers, 1855, p. 234.

<sup>156</sup> Les auteurs du catalogue de l'exposition sur la corporation en 1854 soulignent que la société a été fondée « en dehors, à côté de la Gilde, et dans les dernières années de son existence, lorsque celle-ci était déjà à son déclin, et que les artistes n'y trouvaient plus ni appui, ni encouragement », cf. *Catalogue de tableaux et d'objets d'art, exécutés par des artistes décédés, et réunis à l'occasion du 400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la S. Lucas Gilde d'Anvers, dans les salons d'Exposition de la Rue de Vénus, par les soins de la Société royale d'Encouragement des Beaux-Arts, avec le concours d'amateurs et d'artistes de la Ville. Août 1854*, Anvers, 1854, p. 12.

<sup>157</sup> Voir M. AMBRIÈRE (éd.), *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, 1997, p. 76, article « association » par P. COCATRE-ZILGIEN.

<sup>158</sup> AMVC-M1371-D7 : minute de l'*Introduction historique à la collection des Procès-verbaux des séances de la Société royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers, depuis l'année 1811 jusqu'à l'année 1817 inclusivement*, s.d., entre 1811 et 1817.

<sup>159</sup> Sur la sociabilité maçonnique, voir P.-Y. BEAUREPAIRE, *L'Europe des francs-maçons (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 2002 (Collection Europe et Histoire) et Id., *L'espace des francs-maçons. Une sociabilité européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, 2003. Sur la sociabilité en général au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir l'ouvrage précurseur de M. AGULHON, *La sociabilité méridionale. Confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2 vol., Aix-en-Provence, 1966. Pour une vision générale, voir É. FRANÇOIS (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*, Paris, 1986. Sur les sociétés savantes en France, voir D. ROCHE, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, 2 vol., Paris-La Haye, 1978. La situation dans les Pays-Bas actuels a été analysée par W. W. MIJNHARDT, *Tot Heil van 't Menschdom. Culturele genootschappen in Nederland, 1750-1815*, Amsterdam, 1988 (Nieuwe Nederlandse Bijdragen

tot de Geschiedenis der Geneeskunde en der Natuurwetenschappen, n° 24), particulièrement p. 78-123 où l'auteur fournit un panorama des sociétés en Europe.

<sup>160</sup> B. VAN DER SCHELDEN, *La franc-maçonnerie belge sous le régime autrichien (1721-1794). Étude historique et critique*, Louvain, 1923, p. 353 ; P. DUCHAINE, *La Franc-Maçonnerie belge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1911, p. 315, 387 et 392 ; A. JACOBS, *op. cit.*, p. 74.

<sup>161</sup> P. DUCHAINE, *La Franc-Maçonnerie belge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1911, p. 391-392. *Les Amis Philanthropes à l'Orient de Bruxelles. Histoire d'une loge des origines à 1876*, Bruxelles, 1972, p. 55 et A.H.L.V.-Fonds Bosschaert, lettre des *Amis Philanthropes* à Guillaume Bosschaert, s.d.

<sup>162</sup> M.-A. ARNOULD, « La reprise d'activité maçonnique à Mons et dans le département de Jemappes sous le Consulat et l'Empire », dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. LXXIV, 1990, p. 11 et 31.

<sup>163</sup> Mentionné par E. WARMENBOL, « Cas de figures : la collection Antoine Herry et Jean-Joseph de Witte », dans D. C. KURTZ et A. TSINGARIDA (éd.), *Saisir l'antique – Appropriating antiquity. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 2002, p. 227-244 (Lucernae Novantiquae 2. Études d'Archéologie Classique de l'Université libre de Bruxelles).

<sup>164</sup> G. SCHRANS, *Vrijmetselaars te Gent in de XVIII<sup>de</sup> eeuw*, Gand, 1997, p. 416. Je remercie Jeffrey Tyssens de m'avoir fourni ces renseignements.

<sup>165</sup> *Un siècle de franc-maçonnerie dans nos régions 1740-1840* (Catalogue de l'exposition de la Galerie de la Caisse Générale d'Épargne et de Retraite, 27 mai-31 juillet 1983), Bruxelles, 1983, p. 216-225.

<sup>166</sup> Voir A. et P. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *Laeken. Un château de l'Europe des Lumières*, Paris – Louvain-la-Neuve, 1991, particulièrement p. 69-70, 142 et 248-252.

<sup>167</sup> Concernant l'égalitarisme maçonnique, voir H. DE SCHAMPHELEIRE, « L'égalitarisme maçonnique et la hiérarchie sociale dans les Pays-Bas autrichiens », dans H. HASQUIN (dir.), *Visages de la franc-maçonnerie belge du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1983 (Laïcité, série « Recherches », 4), p. 21-72.

<sup>168</sup> Dans ce cadre, il serait enrichissant de comparer les règlements de loges maçonniques avec ceux de sociétés artistiques dont celles d'Anvers, de Gand et de Liège, cf. Constitution organique de 1808 de la Société des Beaux-Arts de Gand, publiée dans E. DE BUSSCHER, *op.cit.*, annexe 1, p. 187-192 et *Wetten en verordening van de Maetschappij ter Aenmoediging der Schoone Kunsten binnen Antwerpen / Statuts et règlements de la société d'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers*, Anvers, H.P. Vander Hey, [1816] et *Règlement de la Société libre d'Émulation de Liège, pour l'encouragement des lettres, des sciences et des arts. Sous la protection du roi*, Liège, J. A. Latour, 1822.

<sup>169</sup> En ce qui concerne les musiciens à la fin de la période autrichienne, un article récent a montré les liens très étroits entre ce corps professionnel et la franc-maçonnerie, cf. P. RASPÉ, « Musique et musiciens dans les loges bruxelloises, au temps de Charles de Lorraine », dans C. SORGELOOS (éd.), *Autour de Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, 1744-1780. Culture et Société*, dans *Bulletin de Dexia Banque*, 54<sup>e</sup> année, n° 212, 2000/2, p. 79-88.

<sup>170</sup> P. CLAEYS, *Les expositions d'œuvres d'art à Gand. 1792-1892. Essai historique*, Gand, 1892, p. 1-12.

<sup>171</sup> Voir C. LOIR, « L'exportation de l'art flamand dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ; collections, marché de l'art et musées dans les Pays-Bas autrichiens », dans *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes du colloque international tenu à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 13-14 mars 2003), Lille, à paraître (Collection « Travaux et Recherches »).

<sup>172</sup> G. P. MENSAERT, *op. cit.*, t. II, Bruxelles, P. De Bast, 1763, p. 6-7.

<sup>173</sup> Sur le mécénat, voir A. JACOBS, *op. cit.*, p. 84-94 et D. COEKELBEGHS et P. LOZE, « La participation des artistes belges aux Salons du Nord de la France », dans *Les Salons retrouvés. Éclat de la vie artistique dans la France du Nord. 1815-1848* (catalogue de l'exposition, Calais-Dunkerque-Douai, 17 mai 1993-22 novembre 1993), Lille, 1993, t. I, p. 67-70.

<sup>174</sup> N. HEINICH, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, 1996, p. 81.

<sup>175</sup> Voir G.-G. LEMAIRE, *Histoire du salon de peinture*, Paris, 2004 (Collection Klincksieck Études).

<sup>176</sup> G. MAËS, *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration (1773-1820)*, Dijon, 2004.

<sup>177</sup> D. H. SOLKIN (éd.), *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven-Londres, 2002.

<sup>178</sup> N. PEVSNER, *op. cit.*, p. 142.

<sup>179</sup> Les catalogues des salons, surtout ceux de Paris, sont assez bien diffusés dans les Pays-Bas autrichiens comme en témoignent les bibliothèques des amateurs de l'époque, notamment celles de Charles Van Hulthem et Pierre-François de Goesin. Voir *Bibliotheca Hulthemiana ou catalogue méthodique de la riche et précieuse collection de livres et manuscrits délaissés par M. Ch. Van Hulthem*, Gand, 1836, p. 189, n° 9481 et *Catalogue d'une belle collection de livres en tous genres, délaissés par feu Monsieur P.-F. de Goesin-Verhaeghe, peintre-amateur, ancien professeur de l'Académie royale de dessin, etc., un des directeurs de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature, imprimeur-libraire de l'Université et de la Société de Botanique à Gand*, Gand, J. Poelman, [1837], n°s 463-499.

<sup>180</sup> AGR-CP n° 1051<sup>A</sup> : requête du Magistrat de la ville de Bruxelles aux gouverneurs généraux, le 30 août 1783. Sur le salon parisien de 1783 qui ouvre ses portes le 25 août, voir *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, Imprimerie de la Veuve Herissant, 1783.

<sup>181</sup> Sur les expositions anversoises, voir G. BEDEER, *op. cit.* et G. PERSOONS, G. BEDEER et J. BUYCK, *op. cit.*

<sup>182</sup> En ce qui concerne le nombre d'œuvres exposées, voir annexe 1.

<sup>183</sup> Voir catalogues du salon d'Anvers, 1789. Pour alléger les notes infrapaginales, les catalogues des salons et des musées belges sont abrégés par le nom de la ville et la date de publication. Le lecteur pourra retrouver les références complètes dans la bibliographie en fin d'ouvrage. Ces publications liées aux salons et musées portent, selon les lieux et les époques, le titre de « catalogue », « notice » ou « explication ». J'utiliserai le terme « catalogue », plus proche du sens moderne puisqu'il s'agit d'une liste méthodique accompagnée de renseignements relatifs à chaque œuvre.

<sup>184</sup> *Gazette van Antwerpen*, les 27 août et 17 septembre 1790, n°s 69 et 75 ; 26 août et 13 septembre 1791, n°s 68 et 73 ; 18 septembre 1792, n° 75 ; 24 septembre 1793, n° 77.

<sup>185</sup> Sur l'Académie de Saint-Luc à Paris, voir J. GUIFFREY, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, 1915 (Archives de l'Art français, Recueil de Documents inédits, nouvelle période, t. IX).

<sup>186</sup> Sur le salon de 1791, voir C. CAUBISENS-LASFARGUES, « Le salon de peinture pendant la Révolution », dans *Annales historiques de la Révolution française*, janvier-mars 1961, n° 163, p. 193-214 et J.-F. HEIM, C. BÉRAUD et P. HEIM (éd.), *Les salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1989, p. 37-43.

<sup>187</sup> Voir M. FREDERICQ-LILAR, *op. cit.*, p. 122-124.

<sup>188</sup> Sur les expositions gantoises, voir P. CLAEYS, *op. cit.*

<sup>189</sup> *Gazette van Gend*, 9 février, 16 février, 27 février, 5 avril, 12 avril et 31 mai 1792, n. p.

<sup>190</sup> *Ibid.*, 27 février 1792.

<sup>191</sup> Sur Pierre-François de Goesin, voir A. SIRET, « Goesin (Pierre-François-Antoine de) », dans *Biographie nationale*, t. VIII, Bruxelles, 1884-1885, col. 45-46, M. PACCO, « De Goesin Pieter Frans Antoon dit de Goesin Verhaeghe », dans *Le dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Bruxelles, 1995, p. 278 ; L. LE CLERCQ, « De Gentsche en Brusselsche boekdrukker Petrus-Franciscus de Goesin-Verhaeghe », dans *De Gulden Passer*, XXI, 1943, p. 108 et M. FREDERICQ-LILAR, dans *Gent. Duizend Jaar Kunst en Cultuur*, t. I, Gand, 1975, p. 236

<sup>192</sup> Voir par exemple un catalogue contemporain du salon de Gand : *Catalogue d'une très-belle et riche collection d'estampes modernes angloises et françaises, Richement encadrées sous glaces, la plupart avant la lettre & parmi celles avec la lettre, de superbes épreuves. Ainsi qu'une très-rare & nombreuse collection d'estampes en feuilles anciennes & modernes. Suivi d'une collection choisie de livres d'estampes & autres, tous très-bien conditionnés & reliés en veau. Délaiés par Feu Monsieur Guillaume Goethals*, Gand, P. F. de Goesin, Imprimeur-Libraire, rue Haute-Porte n° 229.

<sup>193</sup> Catalogue du salon de Gand, 1792, n.p.

<sup>194</sup> *Loc. cit.*

<sup>195</sup> *Règlement du comité de placement de l'exposition de Gand*, séance du 23 mai 1792, art. 19 et 20 cité par P. CLAEYS, *op. cit.*, p. 17.

<sup>196</sup> *Ouvrages de peinture, sculpture et architecture, gravures, dessins, modèles, &c. exposés au Louvre, par ordre de l'Assemblée nationale, Au mois de Septembre 1791, l'An III<sup>e</sup> de la Liberté*, Paris, Imprimerie des bâtiments du Roi, [1791], 794 numéros.

<sup>197</sup> Sur l'accès du public à l'art, voir l'étude de la situation parisienne par R. W. BERGER, *Public access to art in Paris. A documentary history from the middle ages to 1800*, University Park, 1999.

<sup>198</sup> G. P. MENSAERT, *op. cit.*, t. I, p. 127.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>200</sup> J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 205-209.

<sup>201</sup> Le connaisseur et collectionneur François Xavier de Burtin souligne que la plupart des collections sont formées d'œuvres hollandaises, car « *les bons ouvrages de chevalet de la plupart des peintres flamands sont infiniment difficiles à trouver; les tableaux historiques de cette école étant communément d'une forme incommode par leur grandeur* », cf. F. X. DE BURTIN, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture, suivi d'observations sur les collections publiques et particulières qui existaient en 1808, et la description des tableaux qui forment la galerie de l'auteur*, t. II, Bruxelles, 1808, p. 125.

<sup>202</sup> *Description de la Ville de Bruxelles enrichie du plan de la ville et de perspectives*, Bruxelles, Le Charlier, 1794, p. 128.

<sup>203</sup> On peut s'en faire une idée par la consultation de F. X. DE BURTIN, *Catalogue des tableaux vendus à Bruxelles depuis l'année 1773*, Bruxelles, 1803.

<sup>204</sup> J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 128 et *Le Guide Fidèle, contenant la Description de la Ville de Bruxelles tant Ancienne que Moderne, celle de ses Faux-Bourgs & de ses huit Chefs-Mayeries, savoir Vilvorden, Grimberghe, Gaesbecke, Rode, Assche, Merchtem, Campenhout, & Capelle. Ouvrage curieux et utile*, Bruxelles, J. Moris, 1761, partie 1, p. 52.

<sup>205</sup> *La Quintessence du Guide Fidèle de Gand, Curieuse & Utile pour l'Année 1784 [...]*, Gand, Frères Gimblez, [1784], p. 61.



<sup>206</sup> J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 91.

<sup>207</sup> Par exemple, dans *Almanach bruxellois dédié aux Curieux et aux Amateurs, ainsi qu'à tous ceux qui voudront l'acheter ; contenant Une Notice sommaire des Monumens publics les plus remarquables érigés dans la Ville de Bruxelles ; ainsi que des Peintures & Sculptures les plus distinguées que renferment ces Edifices : le tout rangé par ordre alphabétique, pour la facilité des recherches & la commodité des Lecteurs. Ouvrage posthume d'un voyageur, gentilhomme anglois ; Abrégé, commenté & mis en lumière, par Luc-Jérôme-Innocent-Ignace Raphael, petit-Neveu de l'arrière Cousin, issu de Germain de la sœur de Raphaël d'Urbain, Peintre, comme l'on sait, par excellence, &c. &c. &c.*, Bruxelles, Boubers, 1775, p. 28 et 50.

<sup>208</sup> G. P. MENSAERT, *op. cit.*, t. II, p. 22.

<sup>209</sup> *Description des tableaux, sculptures et autres curiosités qui se trouvent dans la Ville de Bruxelles à l'usage des Amateurs*, Bruxelles, De Bel, 1779, p. 17. Ces deux tableaux sont aujourd'hui conservés aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique : *L'infante Isabelle abattant l'oiseau au tir du Grand Serment* et *Les archiducs Albert et Isabelle assistant à la procession des pucelles du Sablon*.

<sup>210</sup> *Almanach bruxellois* [...], Bruxelles, Boubers, 1775, p. 29.

<sup>211</sup> J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 243.

<sup>212</sup> G. P. MENSAERT, *op. cit.*, t. I, p. 104-105.

<sup>213</sup> J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 245-246.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. XXI.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. XXI-XXI.

<sup>217</sup> J. F. M. MICHEL, *op. cit.*, p. 194-195.

<sup>218</sup> G. P. MENSAERT, *op. cit.*, t. I, p. 75-76.

<sup>219</sup> J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 288 et G. P. MENSAERT, *op. cit.*, t. I, p. 62-63.

<sup>220</sup> Il s'agit de l'*Assomption* aujourd'hui au Kunstmuseum de Düsseldorf ; du *Martyre de saint-Laurent* aujourd'hui à la Alte Pinakothek de Munich et du *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre* aujourd'hui à la Gemäldegalerie der Staatlichen Museen de Berlin. Voir l'analyse de Luc Joris dans *Une église au fil de l'histoire. Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles 1134-1984*, Bruxelles, 1984 (Catalogue d'exposition, Bruxelles, Galerie de la Caisse générale d'Épargne et de Retraite, 16 mars-3 juin 1984), p. 125-128, n<sup>os</sup> 87-89.

<sup>221</sup> Voir F. VERMEYLEN, *Painting for the Market : Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, 2003 (Studies in European Urban History (1100-1800), 2) et *Art Dealers and Their Networks : The Dissemination of Netherlandish Painting During the Ancien Régime* (symposium Anvers, Rubenianum, 29 novembre 2003).

<sup>222</sup> J. F. M. MICHEL, *op. cit.*, p. 190.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>224</sup> J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 281 et p. IX.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>226</sup> J. F. M. MICHEL, *op. cit.*, p. 162-163.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 189-190.

<sup>228</sup> K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987, p. 192.

<sup>229</sup> Lettre de l'impératrice au Magistrat de Gand, le 18 septembre 1777 et lettre du gouverneur général au Magistrat de Bruxelles, le 30 septembre 1777, cf. G. MAYER, *op. cit.*, p. 27.

<sup>230</sup> Celui de Gand, établi par le peintre Philippe Lambert Spruyt, est publié par C. PIOT, *op. cit.*, p. 78-83 et celui de Bruxelles, établi par le peintre Crockaert, est publié par A. WAUTERS,



*Inventaire des cartulaires et autres registres faisant partie des archives anciennes de la Ville, Bruxelles, 1894, p. 528-534.*

<sup>231</sup> Voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 13-34.

<sup>233</sup> Terme emprunté à l'italien « galleria », ce qui explique le doublement fréquent du « l ». Ce terme désigne originellement un porche d'église ou un passage couvert puis, à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, qualifie plus particulièrement un passage où l'on réunit des collections artistiques et scientifiques.

<sup>234</sup> Voir A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I, Paris, 1992, p. 865.

<sup>235</sup> Sur la situation des musées à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir les différentes contributions publiées dans E. POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du Colloque organisé par le service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993), Paris, 1995 et D. POULOT, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, 2003, p. 18-33.

<sup>236</sup> Sur l'analyse des transformations de collections princières en collections publiques, voir l'étude du cas allemand par H. BOCK, *Collections privées et publiques. Les prémices du musée public en Allemagne*, dans E. POMMIER (éd.), *op. cit.*, p. 59-78.

<sup>237</sup> Voir J. BROWN, *Kings & connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton, 1995, p. 146-183 le chapitre intitulé « « Amator artis pictoriae »: Archduke Leopold William and Picture Collecting in Flanders ».

<sup>238</sup> AGR-CJ, Extrait du Protocole du Comité établi pour les Affaires des ci-devants Jésuites, 6/A, f<sup>o</sup> 768 v<sup>o</sup> : 13 août 1774. Sur le rôle joué par Frédéric Dumesnil, voir D. COEKELBERGHS, « Précisions sur la vie et l'œuvre du peintre-restaurateur bruxellois Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791) », dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. XI, 1969, p. 172-178.

<sup>239</sup> Voir W. SCHEELEN, « Het lot van de schilderijencollecties van de Zuidnederlandse Jezuïetencolleges na de opheffing van de Orde in 1773 », dans *Jaarboek van de Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 261-341 et C. LOIR, *op. cit.*, p. 14-19.

<sup>240</sup> Voir p. 40.

<sup>241</sup> J. F. M. MICHEL, *op. cit.*, p. 153.

<sup>242</sup> *Catalogue d'une riche et précieuse collection de tableaux [...] qui composent le cabinet de feu Messire Gabriel-Fr. Jos. de Verhulst*, Bruxelles, D'Ours, 1779, avertissement, n.p.

<sup>243</sup> AGR-SEG, n<sup>o</sup> 1922. Ce document anonyme qui compte trois pages manuscrites n'est pas daté, mais il est conservé dans une farde intitulée « Brabant 1778 ». Je remercie Xavier Duquenne de me l'avoir renseigné.

<sup>244</sup> *Loc. cit.*

<sup>245</sup> Voir le catalogue de vente : *Catalogue d'une riche et précieuse collection de tableaux [...] qui composent le cabinet de feu Messire Gabriel-Fr. Jos. de Verhulst*, Bruxelles, D'Ours, 1779.

<sup>246</sup> DERIVAL, *Le voyageur dans les Pays-Bas autrichiens ou Lettres sur l'état actuel de ces Pays*, t. II, Amsterdam, Changuion, 1782-1783, p. 33. Sur ce personnage, voir C. BRUNEEL, « Le séjour à Bruxelles de Damiens de Gomicourt, dit Dérial (1775-1783) », dans *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, t. 3 : *Historia* (Miscellanea Neerlandica, XXVI), Louvain, 2001, p. 368-390.

<sup>247</sup> Sur les sécularisations des œuvres d'art des couvents contemplatifs, voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 25-29.

<sup>248</sup> HHS-BB (Vienne), DDA 291-1296. Je remercie Olivier Damme de m'avoir indiqué l'existence de ce document.

<sup>249</sup> Lettre de Guillaume Bosschaert au comte d'Angiviller, le 23 novembre 1785, publiée par J.-J. GUIFFREY, « Correspondance du Comte d'Angiviller avec Bosschaert pour l'acquisition de divers tableaux provenant des couvents supprimés des Pays-Bas pendant les années 1785-1786 », dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2<sup>e</sup> série, t. II, 1880-1881, p. 93-130, ici p. 122.

<sup>250</sup> Édité du 11 mai 1769 publié par L. POLAIN, *Recueil des ordonnances de la Principauté de Liège*, 3<sup>e</sup> série, t. II, Bruxelles, 1860, p. 581.

<sup>251</sup> *Projet d'une association de citoyens*, Liège, F. J. Desoer, 1771.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>253</sup> Voir J.-P. DEPAIRE, *Académie Royale des Beaux-Arts de Liège 1775-1995. 220 ans d'histoire*, Liège, 1995, p. 10-35.

<sup>254</sup> *Précis de l'établissement d'une Académie De Peinture, de Sculpture, & de Gravure, et d'une École De Dessin, relativement aux Arts Mécaniques, Érigées sous les Auspices de Son Altesse Cels<sup>me</sup>, Dans la Ville de Liège, l'An 1775*, Liège, Veuve S. Bourguignon, [1775], p. 6, art. X.

<sup>255</sup> J.-P. DEPAIRE, *op. cit.*, p. 25.

<sup>256</sup> J. PURAYE, *La fondation Lambert Darchis à Rome [1699-1993]*, Rome-Liège, 1993.

<sup>257</sup> J.-P. DEPAIRE, *op. cit.*, p. 24.

<sup>258</sup> DE SAINT-PERAVI, *Discours prononcé le 2 juin 1779, par M. de Saint-Peravi, le jour de l'Inauguration de la Société d'Émulation, établie à Liège, sous la protection de Son Altesse Celcissime suivi des Couplets du même Auteur, mis en musique par Mr. Hamal*, Liège, chez l'auteur, 1779, p. 5.

<sup>259</sup> R. MALHERBE, *Société Libre d'Émulation. Liber memorialis 1779-1879*, Liège, 1879, p. 13.

<sup>260</sup> DE SAINT-PERAVI, *op. cit.*, p. 8.

<sup>261</sup> DE VILLENFAGNE, « Discours sur les artistes liégeois », dans *Mémoires lus à la séance publique de la Société d'Émulation le 25 février 1782*, Liège, Imprimerie de la Société, 1782, p. 24.

<sup>262</sup> *Plan de la Société d'Émulation, établie à Liège, sous la Protection de Son Altesse Celcissime*, Liège, Imprimerie de la Société, 1779, articles VI (p. 7) et VIII (p. 8).

<sup>263</sup> Des souscriptions avec loterie sont organisées en 1784, en 1786 et en 1789, cf. *Almanach de la Société d'Émulation, Établie à Liège, pour les Sciences & les Beaux-Arts, sous la protection de Son Altesse*, Liège, Imprimerie de la Société, 1784, p. 36-38, 1786, p. 51-52 et 73-74, ainsi que 1789, p. 44-45. Sur les loteries, voir H. HOUTMAN-DE SMEDT, « La fièvre de la loterie et du lotto s'empare du nord-ouest de l'Europe au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », dans *Loteries en Europe. Cinq siècles d'histoire*, Bruxelles, 1994, p. 136-185.

<sup>264</sup> Catalogue du salon de Liège, 1784, p. 2.

<sup>265</sup> *Almanach de la Société d'Émulation*, 1784, p. 37.

<sup>266</sup> Catalogue du salon de Liège, 1784, p. 2.

<sup>267</sup> C. LOIR, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>268</sup> Pour le nombre d'œuvres exposées, voir annexe 1.

# Le temps de l'expansion : développer les innovations des Lumières (1794-1814)

## 1. Le contexte

### A. « *Telle est donc la destinée des beaux-arts !* »

« Telle est donc la destinée des beaux Arts ! du sein même de la destruction peuvent naître pour eux des époques de gloire et d'encouragement » <sup>1</sup>. C'est ce que proclame Guillaume Bosschaert le 20 juin 1802 dans le discours qu'il prononce à la cérémonie de distribution des prix de fin d'année, à l'académie des beaux-arts de Bruxelles dont il est l'inspecteur honoraire <sup>2</sup>. Cette cérémonie se tient dans une des salles de l'hôtel de ville, devant le maire, ses adjoints, le conseil municipal, les professeurs, les élèves et « un grand nombre de spectateurs ».

Les propos de Guillaume Bosschaert font référence aux troubles révolutionnaires (1794-1799) qui ont entraîné, dans les anciens Pays-Bas autrichiens, la fermeture des académies des beaux-arts, la suspension des salons, la réquisition des chefs-d'œuvre de l'école flamande au profit de Paris, la disparition du mécénat aristocratique et ecclésiastique et la vente de nombreuses collections particulières et ecclésiastiques. Mais, depuis 1799 et le début du Consulat, des signes de reprise apparaissent. Guillaume Bosschaert rassure donc les jeunes élèves inscrits à l'académie de Bruxelles rouverte depuis un an et qui se destinent à la carrière artistique. Pour montrer que les périodes troublées sont généralement suivies de périodes d'épanouissement, il prend l'exemple des troubles religieux du XVI<sup>e</sup> siècle qui ont été suivis par un développement artistique sans précédent avec l'école de Pierre Paul Rubens : « Ne vous allarmez pas, jeunes élèves. Si le malheur, en resserrant les jouissances dans le cercle étroit de la nécessité, peut affaiblir chez une nation, le goût des beaux Arts ; d'autres temps au contraire, en réveillant ce goût, lui donnent une impression plus vive. Sous Philippe II, les troubles avaient désolé la Belgique : les Artistes s'étaient éloignés de ces tristes contrées ; mais le signal de la paix fut celui de leur retour ; ils accoururent à la voix

de la patrie ; elle leur montra ses temples dévastés, et bientôt l'immortel Rubens et sa brillante école en rétablirent la splendeur ». Guillaume Bosschaert se veut résolument optimiste : « Les beaux Arts se présentent, et leur triomphe est assuré ».

La reconnaissance des beaux-arts et des artistes s'est affermie depuis la fin de la période autrichienne. Sur les trois pages qui constituent son discours, Guillaume Bosschaert utilise huit fois l'expression « beaux Arts » et sept fois le terme « artiste », en les accompagnant souvent d'adjectifs mélioratifs. Le décorum et les discours de la cérémonie, rehaussée par la présence des autorités communales et du public, visent à honorer les beaux-arts (« C'est la fête des beaux Arts » s'écrie Bosschaert) et, plus particulièrement, les lauréats du concours de fin d'année, c'est-à-dire les futurs artistes, qui sont abondamment célébrés par les « lauriers », « palme », « émulation », « triomphes », « encouragement », « honneurs », « éloges » et « gloire ». Bosschaert rappelle que dans l'Antiquité, les beaux Arts étaient associés à des dieux et il souligne le rôle essentiel qu'ils peuvent jouer dans la société contemporaine : « Sans recourir à la Mythologie, il est aisé d'apercevoir que ces émanations sublimes auxquelles les peuples sont redevables du bonheur de leur civilisation, survivent à ces agitations destructives, où d'aveugles passions arrachent les hommes au calme de leur situation ordinaire ». Le rôle du public dans le domaine artistique s'est lui aussi confirmé : il est présent, en nombre, à la cérémonie. Bosschaert y fait référence à plusieurs reprises (« public », « spectateurs », « amateurs », « amis des arts ») et le fait que son discours soit publié témoigne de sa diffusion parmi ce public. Il s'agit de l'un des tout premiers discours artistiques publiés en Belgique ; le phénomène va très vite se répandre dans les années suivantes.

Les références au prestige de l'ancienne école flamande sont toujours aussi présentes que pendant la période autrichienne : il faut la « faire revivre », « voir renaître cette École fameuse, dont la célébrité a rempli l'Europe entière ». Cette référence entraîne petit à petit une prise de conscience de ce que nous appelons aujourd'hui le patrimoine. Cette prise de conscience est perceptible dans les termes utilisés : « chefs-d'œuvre », « recueillir les monumens les plus précieux », « l'héritage des siècles qui nous les ont confiés ». Les réquisitions d'œuvres d'art dans les Pays-Bas autrichiens par les troupes françaises en 1794, pour enrichir le musée de Paris, ont marqué les esprits et montré, si besoin en était, le prestige que l'on accordait à l'école flamande digne d'être exposée aux côtés des œuvres les plus célèbres. Malgré sa déception de voir des chefs-d'œuvre quitter la Belgique, Guillaume Bosschaert s'enthousiasme pour le musée de Paris, une « des plus belles collections de l'univers », et au travers de son discours, il invite les Bruxellois à ne pas le jalouser : « N'envions point à la capitale ce foyer de lumières. Puissent seulement quelques-uns de ses rayons bienfaisans parvenir jusqu'à nous ». Implicitement, Guillaume Bosschaert fait ici référence au musée qu'il est en train de former à Bruxelles, dans l'ancien palais de Charles de Lorraine, et qui ouvrira ses portes au public durant l'été 1803. Le respect pour les chefs-d'œuvre du passé et leur muséalisation n'empêche pas un constant dialogue des maîtres anciens avec les artistes contemporains, au point d'imaginer Rubens et Van Dyck interpellés les jeunes élèves de l'académie au début du XIX<sup>e</sup> siècle : « Suffira-t-il à leurs regrets d'embellir les salles du Louvre, et d'y recevoir chaque jour l'hommage de l'étranger ? J'entends la voix des Rubens

et des Vandyck : « Si les leçons, s'écrient-ils, de ceux qui ont guidé nos premiers pas, méritent notre reconnaissance, ne nous ôtez pas les moyens d'éclairer, à notre tour, ceux qui veulent marcher sur nos traces. Ils ont un espace immense à parcourir. Sans doute de grands événements nous inspirèrent ; mais des événements plus grands encore animeront leurs pinceaux. Rendez-leur donc les modèles que nous leur avons laissés ; ils reconnaîtront ce bienfait, en marquant en traits ineffaçables les actions éclatantes qui vous appellent à l'immortalité » ».

Guillaume Bosschaert termine en lançant un appel pour que, tant le public que les autorités publiques, soutiennent les beaux-arts à un niveau communal : « Citoyens d'une même commune, unissons nos efforts en faveur des beaux Arts ». Il propose d'organiser, comme à Paris, un système de loterie qui serait « un moyen facile d'encouragement »<sup>3</sup>. Grâce aux souscriptions du public, une commission pourrait ainsi acquérir des œuvres d'artistes à une période où leur situation financière est généralement mauvaise : « L'acquisition de leurs ouvrages animera leurs efforts ; leur exposition aux yeux d'un public indulgent et généreux, ne sera plus pour eux un stérile hommage qu'empoisonne souvent le sentiment des cruelles privations ».

Le maire, Henri Joseph Van Langenhoven, prend ensuite la parole. Lui aussi annonce la fin d'une période difficile : « l'époque est enfin arrivée, où les talents et le mérite obtiendront la récompense qui leur est due ». Il rend hommage aux jeunes élèves lauréats ainsi qu'à l'inspecteur et aux professeurs de l'académie dont les charges incitent à la « reconnaissance publique ». Enfin, il déclare qu'il examinera avec attention le projet de création d'une Société des Amis des Arts, présenté par Guillaume Bosschaert.

Le discours de Guillaume Bosschaert témoigne bien de l'engouement qui suit les bouleversements révolutionnaires des premières années de la période française : les honneurs rendus aux beaux-arts et aux artistes, la présence d'un public, le développement de l'enseignement dans les académies, les projets institutionnels (musée, société), le rôle central joué par le niveau communal, l'essor des publications artistiques et l'importance accordée au patrimoine. Les acteurs de la période française tentent d'adapter et de développer les innovations introduites au siècle des Lumières.

### ***B. Entre universalisme et particularisme : l'école flamande au sein de l'empire français***

Dans son discours présenté à l'académie de Bruxelles en 1802, Guillaume Bosschaert faisait référence au Musée des Arts à Paris lequel a l'ambition de réunir les chefs-d'œuvre de l'univers. Les autorités françaises n'auront de cesse d'insister sur l'universalité des beaux-arts et la nécessité d'offrir, dans les collections publiques, un éventail des richesses artistiques de l'ensemble des grandes écoles européennes. Dans les départements belges, héritiers de la prestigieuse école flamande, la vision universaliste de Paris se heurte à un particularisme « national » qui se double d'un particularisme local. Guillaume Bosschaert invite les jeunes élèves à suivre les traces des anciens maîtres de l'école flamande, mais c'est pour honorer leur ville, Bruxelles. L'école flamande est en effet souvent utilisée pour glorifier une ville particulière. Dans ce type de discours, Anvers, métropole des arts par excellence au siècle de Rubens, est de loin la plus avantagée et revendique le titre de « capitale de l'École flamande »<sup>4</sup>.

Dans une lettre datée du 26 janvier 1800, les professeurs de l'école spéciale de cette ville iront jusqu'à identifier l'école flamande à l'école anversoise : « cette école flamande qu'est-elle autre chose que l'école d'Anvers ? » <sup>5</sup>. Cette mention illustre la volonté de quelques-uns d'invoquer la tradition artistique au profit de l'identité locale. Cependant, cette tendance reste limitée et les particularités locales ne s'opposent pas à un sentiment d'appartenance à une tradition artistique plus globale, représentée par l'école flamande parfois qualifiée d'école belge.

Sous la Convention, « notre École reçut un coup mortel par l'enlèvement injuste et sacrilège de ses chefs-d'œuvre » déclarera en 1814 le maire de Gand, faisant référence aux conquêtes artistiques des Français en 1794 <sup>6</sup>. Durant la période révolutionnaire, la plupart des acteurs artistiques et politiques belges tentent de maintenir la tradition artistique de l'école flamande, malgré l'intégration des Pays-Bas autrichiens à la France. « Les neuf Départemens réunis paraissent avoir lié leurs idées de prospérité nationale de gloire et de grandeur à l'existence de l'École de peinture et ne se départiront que très difficilement de la portion d'estime qu'elle leur a conquise chez les peuples les plus reculés », proclament les professeurs de l'école spéciale d'Anvers <sup>7</sup>. Dans un mémoire envoyé au ministre de l'Intérieur, le citoyen Wambeke, commissaire du Directoire exécutif auprès du département de l'Escaut, réclame des œuvres flamandes qui pourraient servir de modèle aux artistes de son département. Se présentant comme « un Belge – mais un Belge devenu français », il explique qu'il désire faire renaître la tradition artistique de l'école flamande qui « ne serait plus *flamande* mais *française* », ou plus précisément « une branche de l'*École française* ». Ces deux écoles seraient « également encouragées, l'une et l'autre, leur rivalité, leur émulation tourneraient au profit de l'art ». Cette spécificité culturelle n'entraînerait, selon lui, aucun sentiment anti-français : « un peintre flamand est un peintre français » <sup>8</sup>. La plupart des défenseurs de l'école flamande continuent cependant à utiliser cette expression sans en faire une branche de l'école française. Ils se justifient en invoquant l'émulation que procure l'existence de différentes écoles artistiques. L'administration municipale d'Anvers utilise ce même argument auprès du corps législatif : « Déjà ses progrès rapides depuis quelques années ont élevé l'école française à un tel degré de splendeur qu'elle peut le disputer aux plus célèbres écoles tant anciennes que modernes. Mais quelque juste que soit la célébrité qu'elle s'est acquise, on ne peut se dissimuler que chaque école fameuse dans les fastes de la peinture ait son mérite particulier qui ne détruit cependant pas le mérite personnel de l'école qu'elle rivalise. Ainsi l'école italique par la pureté de son dessin, l'école française par cette qualité et la richesse de sa composition et l'école flamande par l'éclat de son coloris, ont obtenu une réputation qui leur est propre et qui, quoique pouvant les regarder toutes trois également, établit cependant la ligne qui les distingue plus particulièrement les unes des autres. Elles ont donc toutes un droit égal à l'admiration des amateurs de la peinture ainsi qu'à la protection d'une république qui dans ses conquêtes au milieu de la fureur de la guerre a toujours honoré et respecté les beaux-arts » <sup>9</sup>.

Le préfet du département des Deux-Nèthes, le Français Charles d'Herbouville, souligne, associant école flamande et école d'Anvers, qu'« il est d'un grand intérêt pour les arts que l'Académie de Peinture d'Anvers conserve un caractère distinctif, et

qu'elle entretienne cette belle couleur qui fit toujours remarquer son école [...] »<sup>10</sup>. Le ministre de l'Intérieur ne s'oppose pas à ce qu'Anvers devienne le « berceau d'une nouvelle École flamande », mais dans un rapport qui lui est adressé, le bureau des Beaux-Arts exprime ses doutes : « L'École flamande n'existe plus que de nom. Il serait assez difficile de la faire reflourir, il faudrait qu'on put recréer les circonstances auxquelles elle devait son éclat. Cependant cette espèce de résurrection ne sera pas impossible à la paix »<sup>11</sup>. Sous l'Empire, la vie artistique dans les neuf départements réunis cultive son particularisme. Dans son discours devant les élèves de l'académie de Bruxelles en 1806, Guillaume Bosschaert invite les artistes belges à combattre l'école française, la « rivale » : « Napoléon le Grand a ouvert à tous les talents l'arène de l'émulation. [...] Artistes Belges, osez descendre dans cette arène, et vous en reviendrez avec des couronnes »<sup>12</sup>. Se rendant à Paris pour remettre le prix de l'académie de Gand au peintre Ferdinand Marie Delvaux, le Gantois Charles Van Hulthem parle, dans son discours, des « artistes belges, actuellement à Paris, qui soutiennent par leurs talents la gloire de l'école flamande [...] »<sup>13</sup>. Quant aux salons d'Anvers, Bruxelles, Gand et Malines, ils tiennent lieu de vitrines aux artistes belges. La Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles, qui organise les salons dans cette ville, déclare ainsi que « La Belgique, fière des grands hommes qu'elle a produits dans tous les temps, célèbre sur-tout par les Peintres, par les Sculpteurs, par les Graveurs qui ont fait la gloire de son ancienne école [...] »<sup>14</sup>. Et le compte rendu du salon bruxellois de 1813 présente « l'état actuel de l'école flamande »<sup>15</sup>.

Le concept d'école flamande est abondamment utilisé. Il n'est pourtant pas encore bien défini, comme en témoignent les ouvrages d'un des plus grands connaisseurs belges de l'époque, le collectionneur François Xavier de Burtin (1743-1818). Dans son célèbre *Traité théorique et pratique* publié en 1808, il consacre de nombreuses pages au concept de l'école flamande en relation avec l'art ancien<sup>16</sup>. L'origine même de l'école flamande pose question : s'il la fait remonter à Van Eyck, le soi-disant inventeur de la peinture à l'huile, il souligne que Rubens est le peintre qui l'incarne le mieux, au point de le définir comme le « créateur de l'école flamande ». Burtin se situe ici entre l'interprétation traditionnelle qui place Rubens comme le fondateur et les premiers signes d'une redécouverte des primitifs flamands qui mettent l'accent sur la personnalité de Van Eyck. Ainsi, les origines de l'école flamande remontent dans le temps, du XVII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. L'expression « école flamande » est sujette à interprétations. François Xavier de Burtin explique la présence de l'adjectif « flamande » par le fait que l'on parlait flamand à Anvers, ville où Rubens a créé son école. Il serait dès lors plus judicieux, selon lui, de parler d'école flamande dans le cas particulier de l'école anversoise de Rubens et d'adopter les expressions école des Pays-Bas ou « école Belgique » pour définir l'école qui s'est développée sur l'ensemble du territoire des anciens Pays-Bas méridionaux : « Pour être exacts, les écrivains français, au lieu de dire *école flamande*, eussent dû s'en tenir à l'expression plus vraie d'*école des Pays-Bas* ou *Belgique* »<sup>17</sup>.



## 2. Les acteurs

### A. L'État français

#### 1. L'empereur

L'intérêt de Napoléon pour les artistes et les beaux-arts et leur utilisation politique est bien connue : commandes d'œuvres d'art à la gloire de l'empereur, création du musée Napoléon et prestigieuses commandes architecturales sont parmi les exemples les plus remarquables<sup>18</sup>. Comme il l'exprime dans son discours à l'Institut de France le 5 mars 1808, les artistes doivent contribuer à la gloire de l'empereur et de l'empire : « J'ai à cœur de voir les artistes français effacer la gloire d'Athènes et de l'Italie. C'est à vous de réaliser de si belles espérances »<sup>19</sup>. Dans la tradition française de centralisation, c'est essentiellement Paris qui concentre les artistes et réunit les institutions artistiques les plus prestigieuses : le Musée Napoléon, le salon des beaux-arts et l'Institut de France. La politique artistique de l'empereur n'a que peu de retombées dans les départements, y compris dans les neuf départements belgiques. Il n'a aucune influence directe sur les académies, les sociétés artistiques, les salons et les musées. Quant aux artistes belges qui obtiennent des honneurs ou des commandes impériales, c'est généralement parce qu'ils sont « montés » à la capitale.

Et pourtant l'empereur dynamise indirectement la vie artistique belge par l'exemple qu'il donne. L'image d'un souverain protecteur des arts motive les institutions politiques locales, le public et les artistes et cela d'autant plus après une période de troubles révolutionnaires. Le rédacteur de *L'Oracle* qui, le 16 juillet 1812, rend compte des progrès de l'école flamande dont les tableaux sont exposés dans les récents salons organisés à Bruxelles, Gand et Anvers, l'exprime fort bien : « sous le règne d'un monarque qui se plaît à les encourager [les arts], il est naturel que tout suive un aussi bel exemple »<sup>20</sup>.

Les témoignages de ce type abondent tout au long de l'empire ; ces discours dépassent la simple rhétorique : la figure de l'empereur dynamise la vie artistique belge pendant une décennie (1804-1814). Le préfet du département de l'Ourthe, dans son discours à la Société d'Émulation d'Anvers en 1811, vante les mérites de l'empereur et son rôle, aussi bien dans le domaine artistique que politique : « ô Providence ! un homme unique paraît ; son génie l'élève aussitôt au rang des plus grands des héros ; il se montre environné de trophées et de puissance ; un nouvel ordre d'idées et de sentimens est développé, et ce génie, remplissant l'univers d'une éclatante lumière, rétablit le règne de l'ordre, des sciences, des arts, et de la morale. Seul, au milieu des débris, il recompose la société, perfectionne tout, nous rattache à la vie et console le monde. [...] Quelle profondeur de pensées ! quel courage ! quels périls ! mais aussi quelle gloire pour NAPOLÉON-LE-GRAND ! »<sup>21</sup>.

Les dirigeants des institutions artistiques utilisent abondamment cette figure de l'empereur ; portraits, discours, poèmes en témoignent. Ainsi, lors du bal organisé le lundi 8 août 1808 en l'honneur des élèves lauréats de l'académie de Gand, un buste de l'empereur trône dans la salle, sur un piédestal de marbre, avec une inscription en l'honneur de ce protecteur de l'académie :

« Charles-Quint honora le Titien,  
Henri Quatre doit son apothéose au pinceau de Rubbens.

Les princes qui protègent les arts sont immortels.  
C'est ainsi que le grand Napoléon s'immortalise »<sup>22</sup>.

Un souverain est à chaque fois associé à un artiste célèbre et, subtilement, l'auteur mentionne le plus grand représentant de l'école flamande, Pierre Paul Rubens, mais non en rapport avec les archiducs Albert et Isabelle avec qui le peintre a eu des relations étroites, mais avec un souverain français, Henri IV avec qui ses liens sont plus ténus.

C'est donc la figure de l'empereur, plus que son action, qui a un impact sur la vie artistique belge et ce sont les préfets et les maires qui, sur le terrain, au niveau départemental et communal, agissent concrètement pour soutenir les artistes et les institutions et contribuent ainsi à la modernisation du monde artistique.

## 2. *Le préfet*

Le préfet est le représentant de l'État dans le département, un des piliers du système centralisé français et assume les responsabilités dans de nombreux domaines. Il est un acteur incontournable de la vie artistique durant la période française : il soutient les académies, il rehausse par sa présence les cérémonies de remise des prix et les expositions, il autorise la création des sociétés artistiques dont il est souvent membre honoraire et il rencontre les artistes et les amateurs dont il appuie fréquemment les projets. À une passion souvent réelle pour les beaux-arts, s'ajoute toutefois, au travers du soutien à certaines manifestations artistiques, l'avantage qu'offre – pour un homme politique – une tribune médiatique qui attire un public de plus en plus large.

L'influence du préfet dans le domaine artistique est d'autant plus marquée que les écoles centrales dépendent directement de lui. Or, c'est autour de ces écoles centrales que, jusqu'à leur suppression en 1802, se développent la plupart des innovations institutionnelles touchant le monde artistique. Le cours de dessin professé dans ces établissements permet de combler le vide laissé par la suppression des académies durant la période révolutionnaire et d'assurer ensuite la réouverture de ces académies, sous le Consulat. Les collections artistiques, formées à l'origine pour servir d'outil pédagogique aux élèves du cours de dessin, donnent naissance aux premiers musées et le tissu social créé autour des écoles centrales amène certains artistes et amateurs à projeter la création de sociétés artistiques. Le préfet est donc l'autorité de tutelle de l'école centrale grâce à laquelle vont émerger les principales institutions artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle : les académies réformées, les sociétés artistiques et les musées des beaux-arts.

Bien sûr, l'implication du préfet dépend de sa personnalité, du département dont il s'occupe et de l'époque à laquelle il remplit sa fonction. Le rôle joué dans la vie artistique par le préfet du département des Deux-Nèthes, Charles Joseph Fortuné d'Herbouville (1756-1829) est un cas exemplaire : un homme passionné par les beaux-arts, dans un département riche en tradition artistique (Anvers en est le chef-lieu), et qui occupe sa fonction pendant une période assez longue au moment-clé du passage du Consulat à l'Empire (2 mars 1800-11 février 1806)<sup>23</sup>. Ce Parisien, franc-maçon, qui s'est illustré dans une carrière militaire et qui, après avoir été arrêté sous la Terreur et libéré après Thermidor, se retire sur ses terres normandes, devient, en

1800, le défenseur de l'école flamande, à Anvers, jusqu'en 1806, époque à laquelle il quitte les départements belges pour occuper la fonction de préfet du département du Rhône.

Charles d'Herbouville soutient activement les initiatives artistiques, surtout dans le domaine institutionnel. Il participe à la fondation, en 1802, d'une Société des Amis des Arts dépendant de la Société d'Émulation d'Anvers<sup>24</sup>. Toujours soucieux d'encourager les beaux-arts, il autorise et appuie l'organisation de salons à Anvers, en 1804 et 1805, après plus de dix ans d'absence de ce genre de manifestations<sup>25</sup>. Lors des débats, en 1801, sur les villes à déterminer pour obtenir l'envoi, par Paris, d'une collection d'œuvres d'art, il se bat pour qu'Anvers soit sélectionnée. Dans les départements belges, c'est finalement Bruxelles qui est choisie et Charles d'Herbouville fait part de sa déception au ministre de l'Intérieur en soulignant qu'Anvers est la « patrie des arts » : « En demandant des tableaux pour Anvers, je ne prétends pas m'opposer à ce que vous en donniez à Bruxelles. Je sais que cette ville a besoin de dédommagements, mais j'observerai seulement qu'elle n'est plus la capitale des Pays-Bas, elle n'est qu'une ville de la Belgique dont les droits sont communs à toutes les autres et leur sont subordonnés dans beaucoup de circonstances. Celle-ci en est une. Anvers est la patrie des arts, la peinture y est naturalisée, elle ne l'est point à Bruxelles. Les plus grands artistes de l'école flamande sont sortis d'Anvers, Bruxelles ne jouit point des mêmes avantages. Anvers ne peut donc pas être moins bien traitée que Bruxelles, et je me crois modeste en ne demandant que la parité »<sup>26</sup>. Grâce à son intervention, Anvers obtient finalement deux tableaux de Rubens<sup>27</sup>. Le combat de Charles d'Herbouville ne s'arrête pas là. Il insiste auprès de l'académie d'Anvers, bénéficiaire des tableaux, pour que les collections artistiques de l'institution soient accessibles au public et qu'un véritable musée voit le jour à Anvers. Malgré ses instances, l'ouverture du musée est retardée jusqu'en 1816, époque à laquelle Charles d'Herbouville a déjà quitté Anvers<sup>28</sup>.

Le préfet du département des Deux-Nèthes s'est investi dans l'enseignement artistique, et plus spécifiquement dans la réforme de l'académie d'Anvers en 1804. Suite à la fermeture de l'école centrale, et donc du cours de dessin, et à l'abandon du projet d'une école spéciale, l'académie redevient la seule institution d'enseignement artistique à Anvers et, à cette occasion, elle est profondément réorganisée<sup>29</sup>. Un dessin allégorique du peintre Mathieu Ignace Van Brée, professeur à cette académie, rend hommage au préfet pour son rôle dans la réforme de cette institution d'enseignement artistique [illustration n° 8]<sup>30</sup>. Clio, la muse de l'Histoire, y tient une trompette, une couronne de laurier et une pierre sur laquelle est gravé un texte en l'honneur du préfet : « Charle Fortune D'Herbouville / Restaurateur de l'académie des / Beaux Arts à Anvers / 1804 ». Comme le précise Mathieu Ignace Van Brée dans son texte explicatif, au revers du dessin, Clio appelle l'ombre de Rubens pour peindre le portrait de Charles d'Herbouville sur l'égide de Minerve : « Clio, après avoir graver sur le métal le nom du Restaurateur de l'Ecole des Beaux-Arts à Anvers, appelle l'ombre du grand Rubens pour peindre les traits de ce sage que Minerve fait exécuter sous son égide. La flamme du génie de la peinture brille sur la tête de ce grand peintre tandis qu'il arrête ses pinceaux sur le front de notre mécène ». La fonction de préfet permet, à celui qui l'occupe, de jouer, grâce aux deniers publics, le rôle de « mécène »

traditionnellement attribué sous l'Ancien Régime aux souverains et aux aristocrates. Les préfets inaugurent ce que l'on pourrait appeler les « mécènes fonctionnaires » qui seront nombreux au XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette œuvre de Mathieu Ignace Van Brée pourrait être le dessin préparatoire d'un tableau dont l'auteur chercherait à obtenir la commande. Par ce thème, l'artiste remercie peut-être le préfet Charles d'Herbouville de sa nomination, en 1804, comme professeur à l'académie d'Anvers. Minerve pourrait être une allusion à la paix et la prospérité de l'empire français, comme l'indique Denis Coekelberghs <sup>31</sup>. La présence de la muse de l'Histoire (Clio) et du plus illustre peintre de l'école flamande (Rubens) témoigne de l'honneur rendu au préfet Charles d'Herbouville dont le soutien aux beaux-arts lui assure la postérité. La sculpture est également utilisée pour lui rendre hommage et un buste représentant le préfet mécène est, à la même époque, placé à l'académie <sup>32</sup>.

### 3. *Le maire*

Intermédiaire entre le préfet et la population locale, le maire est le dernier maillon de la chaîne administrative : il relaie les initiatives locales pour obtenir les autorisations préfectorales nécessaires et il exécute les décisions du préfet au sein de sa commune. Il n'est cependant pas un simple agent du préfet ; sa position fait de lui un des acteurs les plus importants au niveau local, notamment dans le domaine artistique. À Bruxelles, par exemple, deux maires se sont particulièrement distingués par leur action artistique : Nicolas Jean Rouppe sous le Consulat (17 août 1800-23 janvier 1802) et Charles Joseph d'Ursel à la fin de l'Empire (5 août 1809-18 février 1814) <sup>33</sup>.

Nicolas Jean Rouppe (1769-1838), né à Rotterdam, est un magistrat et un homme politique particulièrement actif sous le Consulat et après l'indépendance de la Belgique <sup>34</sup>. Enthousiasmé par la Révolution, il occupe des fonctions politiques dès 1794. Sous le Consulat, il sera maire pendant près d'un an et demi puis, suite à ses prises de positions radicales en faveur de la libération de plusieurs notables bruxellois qui avaient été arrêtés, il est révoqué le 23 janvier 1802. Sous l'Empire et le régime hollandais, Nicolas Rouppe n'occupe que quelques fonctions secondaires et, après une participation active aux événements de 1830, il devient le premier bourgmestre de Bruxelles (22 octobre 1830), fonction qu'il occupera jusqu'à son décès, en 1838. Dans le domaine artistique, Nicolas Rouppe s'est particulièrement impliqué dans l'enseignement artistique et la conservation des œuvres d'art. C'est lui qui soutient les artistes et les amateurs sollicitant, en 1800, la réouverture de l'académie des beaux-arts de Bruxelles, qui a lieu le 11 octobre 1800 et qui marque une nouvelle période pour cette institution d'enseignement <sup>35</sup>. Il soutient également activement les longs préparatifs de la transformation du dépôt artistique attaché à l'école centrale en musée des beaux-arts dont l'ouverture au public ne sera effective après son mandat <sup>36</sup>. Après 1830, en tant que bourgmestre de Bruxelles, fonction qu'il occupera jusqu'à son décès en 1838, il retrouvera cette académie communale dont il avait soutenu la réouverture et ce musée communal dont il avait connu les débuts ; deux institutions dont il assumera dès lors la tutelle <sup>37</sup>.

Une autre figure va marquer la vie artistique bruxelloise pendant la période française : le maire Charles Joseph d'Ursel (1777-1860)<sup>38</sup>. Le duc d'Ursel occupe la fonction de maire de Bruxelles à la fin de l'Empire, de 1809 à 1814. Au moment de sa nomination, Bruxelles est déjà dotée d'une académie qui prend de l'ampleur, et d'un musée qui est le plus important des départements belges. En revanche, au niveau de l'encouragement, la situation est plutôt critique : ni société artistique ni salon des beaux-arts ne permettent aux artistes d'exposer et au public de découvrir l'art contemporain. Charles d'Ursel va soutenir ardemment les initiatives dans ce domaine et même présider la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts, fondée en 1811, qui gère l'organisation de salons des beaux-arts et invite le public à souscrire à l'achat d'œuvres d'art. Attaché à cette société, même après ses activités de maire, Charles d'Ursel en conservera la présidence jusqu'à sa dissolution, en 1830. Ainsi, durant la période hollandaise, au cours de laquelle il occupe des fonctions importantes à l'échelle nationale, Charles d'Ursel continue à s'impliquer dans la vie artistique bruxelloise ; implication soulignée lors de chaque salon triennal et dans les publications – comme les guides de voyages – où la société artistique est présentée. J. Gautier, dans son guide sur Bruxelles publié en 1824, mentionne Charles d'Ursel en tant que président et vante son rôle de « mécène » : « La société des Beaux-Arts est sous la protection de Sa Majesté et présidée par monseigneur le duc d'Ursel qui cultive les arts et les lettres en véritable Mécène »<sup>39</sup>.

À Bruxelles, le relais entre le maire et le monde artistique est facilité par la présence, au sein du conseil municipal, d'un homme : Guillaume Bosschaert. Pendant la période française, il est le pilier de la vie artistique bruxelloise : il dirige l'académie des beaux-arts, il est l'un des fondateurs de la société artistique, il participe activement à l'organisation des salons et il est le conservateur du musée de Bruxelles. Bref, au sein des institutions artistiques, c'est un personnage incontournable. Ses deux mandats de conseiller municipal (février 1801-25 septembre 1802 et 16 août 1811-1813), lui permettent de faciliter l'intervention des pouvoirs publics dans la vie artistique. Le soutien des deux principaux maires sous lesquels il occupe sa fonction, Nicolas Rouppe et Charles d'Ursel, est d'autant plus fort que des liens d'amitié et de fraternité les unissent. Ils se connaissent, en effet, depuis plusieurs années et sont, tous trois, francs-maçons<sup>40</sup>.

## **B. Le public légitimé**

### *1. Le public et les institutions artistiques*

La période française marque une étape essentielle dans l'histoire du public grâce à l'essor de deux institutions artistiques : le musée d'art ancien et le salon d'art contemporain. Sous l'Ancien Régime, le public ne possédait, dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège, aucune institution artistique publique de conservation (une « galerie publique ») lui permettant d'admirer l'art ancien. L'amateur devait se lancer dans une tournée, parfois fastidieuse, des églises et, s'il pouvait en obtenir l'accès, de collections particulières. Quant aux quelques expositions artistiques qui se sont tenues à Liège, Anvers et Gand, elles n'ont été organisées qu'à la fin de l'Ancien Régime et n'ont encore eu qu'un impact limité sur le public.

Avec l'ouverture des musées de Gand et de Bruxelles, respectivement en 1802 et 1803, le public peut dorénavant admirer des centaines d'œuvres dans un lieu uniquement consacré aux beaux-arts. Ces nouveaux temples de l'art sont cependant fort peu fréquentés. Les tableaux de l'école flamande qui y sont exposés, d'une iconographie religieuse parfois fort complexe, dont l'attribution n'est pas toujours établie et dans un style parfois fort loin de la sensibilité des contemporains, n'attirent que quelques étrangers et connaisseurs, ainsi que des artistes qui viennent y chercher des modèles <sup>41</sup>. Les horaires d'ouverture de ces institutions sont assez réduits. Celui de Gand n'est accessible que deux jours par semaine : « tous les Mardi et Jeudi de chaque Semaine, depuis neuf heures du matin jusqu'à midi, et depuis deux heures de relevée, jusqu'à quatre, les six premiers mois de l'année ; pendant les six derniers mois, l'ouverture dudit Musée aura lieu depuis huit heures du matin jusqu'à midi, et depuis deux heures jusqu'à six heures du soir » <sup>42</sup>. À Bruxelles, le public ne peut également se rendre au musée que deux jours par semaine, huit mois par an : « Le Musée sera ouvert le Jeudi et Samedi de chaque semaine depuis neuf heures du matin jusqu'à midi, et depuis deux heures jusqu'à cinq heures de l'après-dîné, à l'exception des quatre mois d'hiver » <sup>43</sup>. À partir de 1806, il sera ouvert durant l'hiver <sup>44</sup>, mais les artistes et les étrangers bénéficient de conditions particulières. Dès 1803, le règlement du musée de Bruxelles mentionne qu'« Il sera délivré des cartes particulières d'entrée aux artistes qui, pendant les jours de clôture, désireraient faire leurs études au Musée » <sup>45</sup>. En 1806, Guillaume Bosschaert, le conservateur, précise, à propos des artistes, qu'il « se fera un vrai plaisir de leur délivrer des Cartes particulières d'entrée » <sup>46</sup>. Les artistes disposent même d'un escalier roulant pour mieux pouvoir apprécier les tableaux placés en hauteur <sup>47</sup>. L'ancien palais de Charles de Lorraine abrite le musée de Bruxelles dont le catalogue de 1803 décrit sept salles dans lesquelles les œuvres sont exposées sans ordre chronologique. La septième est réservée aux « antiques », c'est-à-dire les peintres du XV<sup>e</sup> siècle <sup>48</sup>. Au moment de son ouverture, le musée de Gand est quant à lui placé dans un établissement ecclésiastique, l'église Saint-Pierre. Le catalogue de 1802 en offre une description et rappelle qu'il s'agissait d'un lieu de culte : « Dans la Haute-Église, séparée de la Basse par des portes grillées, étoient les stalles des Religieux Bénédictins ; ils y célébraient le service divin » <sup>49</sup>.

L'atmosphère du salon pendant la période française tranche par rapport à celle du musée. Dans les salons qui se tiennent notamment à Bruxelles, Anvers et Gand, une foule vient en masse découvrir les œuvres d'art contemporain (tableaux mais aussi sculptures, dessins, gravures et plans d'architecture) ainsi que les artistes qui y exposent et s'enthousiasment pour les concours qui y sont organisés. À côté de la visite du salon, il y a également la cérémonie des prix, suivie parfois d'une parade dans les rues de la ville, d'un feu d'artifice, d'un repas pour les souscripteurs et les vainqueurs, et enfin d'un bal <sup>50</sup>.

Alors que le musée a surtout un rôle éducatif (offrir des modèles aux artistes), le salon a comme principal but d'attirer un large public pour stimuler son attrait pour l'art contemporain. Les salons des beaux-arts deviennent des manifestations artistiques qu'il ne faut rater sous aucun prétexte. Ils sont annoncés dans la presse et sont généralement ouverts tous les jours pendant un peu moins d'un mois.



Bien que nous n'ayons pas de sources nous permettant de quantifier le nombre de visiteurs, divers témoignages soulignent l'affluence du public dans les salons. À propos du premier salon bruxellois, en 1811, le journal *L'Oracle* écrit qu'il « attire une foule considérable de spectateurs » et l'auteur de l'article se demande « Comment arriver à ces charmantes miniatures ? tout le monde s'y porte : je fais un effort, et, m'élevant sur la pointe des pieds, j'aperçois une belle étude de femme »<sup>51</sup>. Pour le critique français Puzelle, qui commente également ce salon de 1811, ce « fut constamment le rendez-vous de tout ce qu'il y avait de savant, de noble, de distingué, d'aimable et d'élégant [...] »<sup>52</sup>. Dans la *Critique-Éloge* de l'exposition de 1813 à Anvers, Madame X s'interroge : « Mais quels sont ces tableaux qui attirent la foule dans cette autre salle ? »<sup>53</sup>. Dans l'opuscule *Arlequin et l'Étranger*, Arlequin s'exclame, en arrivant au même salon anversoise de 1813, « Ah, que c'est beau ! que de monde ! que de figures, de peintures, de sculptures ! » Une partie du public semble effectuer plusieurs visites aux salons. Dans la *Critique-Éloge* du salon de 1813, Monsieur Z déclare à Monsieur Y et Madame X : « J'entends la clochette. Si vous le voulez, madame, nous remettons à demain la continuation de notre examen »<sup>54</sup>. Quant au critique Puzelle à l'exposition bruxelloise de 1811, il écrit : « J'y revins chaque jour, et chaque jour j'y ressentis de nouvelles jouissances »<sup>55</sup>. Lieu d'art mais aussi lieu mondain, le salon offre l'occasion de nombreuses rencontres et parfois de badinage. Afin d'être guidés dans l'exposition, les visiteurs s'adressent parfois à des connaisseurs. L'Étranger demande à l'Anversoise : « ne pourrais-je espérer de vous avoir avec moi ? vous connaissez les places des bons tableaux, et c'est pour ceux-là seulement que vous me voyez ici »<sup>56</sup>. Madame X s'adresse à Monsieur Y : « Vous serez notre guide au salon » ; « Avec grand plaisir madame » répond-il<sup>57</sup>. Comme le concert, le théâtre ou l'opéra, la visite de l'exposition d'art contemporain devient une activité culturelle très répandue à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle : « Depuis un certain temps, les expositions de tableaux sont devenues un besoin pour les amis des beaux-arts, comme les nouvelles productions dramatiques pour les amateurs de spectacles », écrit l'auteur des *Observations* sur le salon de Bruxelles de 1815<sup>58</sup>.

Une sélection du public semble toutefois avoir lieu à l'entrée du salon, non sur des critères de classe sociale, mais sur des critères vestimentaires ; dans *Arlequin et l'Étranger* au salon anversoise de 1813, un suisse opère, à l'entrée de l'exposition, ce type de sélection : « Apprenez qu'il n'entre ici que des gens bien vêtus ; allez mettre votre habit des dimanches »<sup>59</sup>. Pourtant, au salon de Gand de 1810, Guillaume Bosschaert relate une anecdote à propos de deux paysans qui le reconnaissent à cause d'un portrait exposé qui le représente. Il souligne qu'ils sont « en sarrau », une blouse courte et ample portée par-dessus les vêtements<sup>60</sup>. Doit-on en conclure que la sélection vestimentaire n'est pas généralisée ou, au contraire, le témoignage de Bosschaert, qui insiste sur les habits des paysans, montre-t-il que leur présence dénote parmi celle des autres visiteurs ?

Le salon ne représente pas seulement le lieu d'exposition, mais aussi le lieu du commerce de l'art contemporain. La majorité des œuvres exposées ont été spécialement produites pour le salon et sont destinées à la vente. Si quelques collectionneurs attendent cette manifestation pour faire une acquisition, la plupart des amateurs désirant encourager les artistes se contentent de participer aux souscriptions



de la loterie artistique qui offre le moyen de soutenir les beaux-arts à moindres frais, et ainsi de développer un « mécénat bourgeois »<sup>61</sup>. Les sociétés artistiques servent fréquemment d'intermédiaires entre les particuliers qui désirent acquérir une œuvre et les artistes. Les achats donnent parfois lieu à un échange de correspondance ; ce sont également ces sociétés qui organisent les souscriptions et sélectionnent les œuvres pour la loterie artistique. Le public peu averti peut donc s'appuyer sur elles pour le choix des œuvres d'art.

## 2. *Le public et les publications artistiques*

Les publications artistiques connaissent un développement extraordinaire au début du XIX<sup>e</sup> siècle : guides de voyages, catalogues de musées, catalogues de salons, presse artistique, ouvrages sur l'histoire de l'art et discours sont publiés à l'intention d'un public de plus en plus large et ont un impact direct sur lui, à la fois sur sa perception des œuvres d'art et sur les pratiques artistiques. En décrivant et commentant les œuvres plus ou moins longuement, les auteurs aident le public à se former à l'art et peuvent influencer son goût, ses jugements et sa manière de percevoir les œuvres. Quant aux suggestions d'établissements à visiter (salons, musées, sociétés, académies), aux parcours conseillés ou imposés, aux règlements et aux diverses annexes, ces ouvrages induisent des pratiques artistiques parmi le public. Prenons, par exemple, le catalogue du salon de Bruxelles qui se tient pour la première fois dans cette ville en 1811 [illustration n° 9]<sup>62</sup>. Le visiteur qui pousse les portes de ce salon ne s'est peut-être jamais rendu auparavant dans une exposition d'œuvres d'art contemporain puisque aucune manifestation de ce type n'a encore eu lieu à Bruxelles et que, dans les autres villes, les salons sont encore peu fréquents. Ce visiteur y vient peut-être avec des amis dont certains peuvent lui commenter les œuvres, mais il est probable qu'il décide d'acquérir le catalogue pour l'aider au cours de sa visite. À l'ouverture du catalogue, il découvre d'emblée la « police » du salon. Il y apprend, notamment, qu'il doit laisser son parapluie au concierge, qu'il est formellement défendu de toucher les œuvres, qu'il doit se comporter avec « ordre » et « décence » et que des commissaires sont là pour y veiller. Il est invité à se faire membre de la société artistique de Bruxelles qui organise le salon. La publication d'une liste de 517 souscripteurs en début de catalogue lui montre, si besoin en était, que nombre d'« amis des arts » se sont inscrits. L'ordre alphabétique de la liste lui permet de rechercher rapidement quelque connaissance. Il lit encore, à la fin de cette « police », qu'un supplément au catalogue sera publié et que certaines œuvres n'ont pu être exposées. Il est d'ailleurs invité à se rendre au domicile de leurs auteurs ; la visite du salon pourra donc se prolonger par celle d'ateliers d'artistes. Des informations sur la commission de la société lui permettent de prendre connaissance des acteurs qui organisent ce salon. Toujours avant la description des œuvres proprement dites, il découvre le programme du concours organisé pour les artistes. Le salon n'est donc pas seulement un lieu d'exposition, mais également un lieu de concours pour lequel les auteurs du catalogue attisent d'emblée la curiosité des visiteurs désirant savoir comment les artistes ont réussi à représenter les sujets imposés. Enfin, suit le catalogue proprement dit, sur plus de cinquante pages. Le classement est alphabétique par nom d'auteur et ne correspond très probablement pas à l'ordre réel de l'exposition. Un numéro étant attribué à chaque

œuvre (il est affiché sur l'œuvre elle-même et repris dans le catalogue), le visiteur peut aisément en retrouver la description. Ce classement alphabétique par nom d'auteur permet au lecteur de rechercher les œuvres d'un artiste particulier et, par le biais du numéro de l'œuvre, d'en découvrir le descriptif. Partant de l'œuvre, le visiteur trouve dans le catalogue, le nom de l'auteur, son adresse (il pourra ainsi s'y rendre s'il veut acquérir une œuvre), le nom de son maître, le titre de l'œuvre (parfois un texte d'une douzaine de lignes pour des tableaux d'histoire, ce qui attire le regard et induit déjà un certain type d'interprétation), la technique utilisée (il apprend ainsi à reconnaître la détrempe de la peinture à l'huile, le dessin au crayon noir du dessin à l'encre de chine etc.), l'ouvrage dont il s'inspire éventuellement (il peut ainsi parfaire sa culture), parfois le nom du propriétaire de l'œuvre ainsi que de courtes informations biographiques sur l'auteur (comme son absence due à un voyage de formation à Rome). En fin de catalogue, le visiteur trouve la liste et le descriptif des œuvres des participants au concours annoncé en début d'ouvrage. Ce catalogue, dans lequel le visiteur a pu inscrire en marge ses commentaires (certains exemplaires témoignent de cette pratique), lui servira également de support auquel se référer lorsqu'il voudra retrouver une œuvre ou un artiste présent à ce salon. Il peut également compléter ces informations par l'acquisition du supplément (avec les œuvres arrivées en dernière minute et la liste des lauréats des concours), les discours des autorités publiques et du comité organisateur qui sont publiés, les comptes rendus de salons et les articles de presse commentant l'événement. Bien sûr le visiteur s'est très probablement enrichi par les discussions avec des connaissances, des artistes venus montrer leurs tableaux, des bribes de conversations saisies au vol, mais le catalogue n'en a pas moins influencé profondément sa perception et son comportement. Assurément, ces publications sont le meilleur moyen pour les organisateurs de ce type de manifestations d'accompagner ce public dans un lieu nouveau où les pratiques ne sont pas encore standardisées.

Parmi les nombreuses publications artistiques, deux autres types d'ouvrages d'un genre nouveau, témoignent de la transformation des pratiques artistiques parmi le public ; ce sont les manuels de dessin pour les amateurs et les traités pour les collectionneurs. Le manuel de dessin, publié en 1804, par Nicolas Pinet (1770-1842) est l'un des premiers ouvrages du genre en Belgique <sup>63</sup>. Ce dessinateur, peintre, sculpteur et graveur liégeois occupe la chaire de dessin à l'école centrale du département de Sambre-et-Meuse, depuis le 22 juin 1798 <sup>64</sup>. En 1804, riche d'une expérience d'enseignement de plusieurs années, il publie son manuel intitulé *Nouveau cours de dessin*. Il se veut résolument moderne, avec une méthode basée essentiellement sur la géométrie et l'insertion de plusieurs gravures <sup>65</sup>. Nicolas Pinet ne s'adresse pas seulement aux jeunes élèves se destinant à la carrière des beaux-arts, mais à un public plus large. Dans son discours préliminaire, il souligne « l'utilité et les charmes de l'art du dessin » et invite à consulter son manuel, aussi bien ceux qui pratiquent les arts et les sciences que les amateurs, « depuis l'enfant jusqu'au vieillard » <sup>66</sup>. Le phénomène des amateurs, au sens de personnes pratiquant les arts pour ses loisirs, prend en effet une ampleur sans précédent. Ce phénomène est à la fois dû à l'élargissement du public et à la reconnaissance plus généralisée du caractère libéral de la pratique des beaux-arts. « L'opulence et un grand nom s'allient très bien avec la culture des beaux-arts [...] » écrit l'auteur d'un compte rendu du salon gantois

de 1808<sup>67</sup>. On est bien loin des considérations de Guillaume Bosschaert lors de son voyage en Italie, en 1791, qui regrettait que son état ne lui permette pas de pratiquer les beaux-arts. En effet, les amateurs se sont multipliés. La frontière est assez floue entre les amateurs et les professionnels. D'après ces catalogues, on constate que le nombre d'amateurs est en constante progression et les comptes rendus de salons dans la presse montrent que leurs œuvres suscitent l'engouement du public. Au salon bruxellois de 1813, Guillaume Bosschaert expose son portrait de *Malaise aîné*<sup>68</sup>. L'auteur du *coup d'œil* sur ce salon note à propos de Guillaume Bosschaert qu'il est « A la tête des Amateurs dont les plus belles études sont des amusemens »<sup>69</sup>. Charles Van Hulthem le définit quant à lui, comme un « grand amateur des arts, qui les cultive lui-même avec succès »<sup>70</sup>. Le successeur de Guillaume Bosschaert au musée de Bruxelles, Charles Malaise, a pour sa part suivi des cours de sculpture auprès de Gilles Lambert Godecharle. Il expose également ses œuvres aux salons triennaux et remporte une médaille d'honneur au concours de sculpture de Gand, en 1814. Malgré ses qualités artistiques, Charles Malaise est considéré, lui aussi, comme un « amateur ». Suite à la victoire de celui-ci en 1814, Guillaume Bosschaert indique, lors d'un discours à l'académie de Bruxelles, que « Malaise a commencé à se faire un amusement d'un genre de travail aussi difficile »<sup>71</sup>. Il semble qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de personnes pratiquant les beaux-arts et participant aux expositions désirent se présenter, non pas comme des professionnels, mais comme des « amateurs », terme qui n'a pas encore la connotation négative qu'on lui attribue aujourd'hui. La présence des amateurs au sein des salons des beaux-arts ne semble pas avoir suscité beaucoup d'opposition de la part des artistes professionnels. Quelques contemporains les critiquent cependant ; c'est le cas de l'auteur anonyme de la critique, en vaudeville, du salon d'Anvers de 1813, dans laquelle le personnage d'Arlequin, symbolisant peut-être le peintre français Jacques Louis David, chantonne en voyant des tableaux d'amateurs, l'air suivant :

« Messieurs ! que Dieu préserve  
De la fortune du pot,  
De la colère du prince,  
Des griffes du procureur,  
Du spectacle de province,  
Et du tableau d'amateur »<sup>72</sup>.

Dans le cas des ouvrages destinés aux collectionneurs, le traité publié par le connaisseur et collectionneur François Xavier de Burtin (1743-1818) est exemplaire<sup>73</sup>. Il a acquis une grande connaissance par ses voyages et la constitution de sa propre collection. Dans son traité publié à Bruxelles en 1808, François Xavier de Burtin précise bien qu'il s'adresse non pas aux artistes et connaisseurs, mais à l'amateur, et plus spécialement à « l'amateur novice » et au « curieux »<sup>74</sup>. Comme son nom l'indique, l'ouvrage de de Burtin s'apparente à un traité théorique et pratique dans lequel le lecteur trouvera des informations variées sur la manière d'analyser le style et l'iconographie d'une œuvre, de la décrire, de la juger, de l'estimer, de la conserver ou encore de la restaurer. Il trouvera également un panorama des différentes galeries publiques et le catalogue de la propre collection de l'auteur. Cet ouvrage témoigne de la connaissance de plus en plus précise des collectionneurs. À côté de ceux qui décorent

quelques-unes de leurs pièces, apparaissent des collectionneurs « professionnels ». Mais ce traité théorique et pratique est utile à tout amateur, car de Burtin offre ici un formidable outil pour apprendre à regarder une œuvre d'art, à un moment où la majorité du public est encore néophyte en la matière. Pour de Burtin, le public est tout à fait apte à juger d'une œuvre d'art ; il peut dépasser la simple admiration devant un tableau et apprendre à distinguer l'original de la copie, à juger l'état de conservation, à trouver l'école à laquelle il se rattache et même l'artiste qui l'a réalisée, à analyser l'invention, la composition, la disposition, le dessin, le coloris, la perspective et le clair-obscur. Son chapitre « Méthode pour bien juger les Tableaux » en témoigne <sup>75</sup>. Non seulement le public est apte, selon lui, à juger d'un tableau, mais son jugement serait plus impartial que celui de l'artiste. Ainsi, dit-il, « Le public même, en général, est le juge naturel de tout tableau, comme de toute pièce de poésie et de musique » et cela, quoi qu'en dise l'artiste dont l'œuvre est critiquée : « L'auteur a beau crier à l'ignorance, il est condamné sans appel, s'il est désapprouvé par ce public, dont les suffrages devoient être le but de son travail, d'autant plus, que les décisions n'en sont fondées que sur la nature » <sup>76</sup>. En revanche, l'artiste, généralement partial, ne peut être un bon connaisseur : « *peintre* et *connoisseur* sont deux qualités qui vont si rarement ensemble » <sup>77</sup>. L'ouvrage de François-Xavier de Burtin doit donc être remis dans le contexte des débats sur la légitimité du public à juger les œuvres d'art.

### 3. *Le public et sa légitimation*

Pendant la période autrichienne, un public cultivé, généralement aristocratique a acquis une certaine légitimité dans le fait de juger les œuvres d'art, surtout en ce qui concerne l'art ancien. Pendant la période française, un public plus large, essentiellement bourgeois, va devoir se battre pour faire reconnaître son droit à exprimer son jugement sur l'art contemporain, mais cela ne se fera pas sans débats parfois tendus, dans le cadre des salons des beaux-arts <sup>78</sup>. Plusieurs publications telles que discours, comptes rendus de salons et pamphlets témoignent, sur un ton parfois ironique, de la difficulté pour les artistes, et quelquefois même parfois pour le public le plus connaisseur en matière artistique, de reconnaître comme légitimes, les remarques d'un public bourgeois encore peu habitué à regarder et parler de l'art contemporain <sup>79</sup>.

Certains artistes tentent cependant de s'adapter à ce nouveau public bourgeois plus attiré par les œuvres de petit format représentant des scènes de genre et des portraits que par les grandes compositions historiques. Jean-Baptiste Picard, secrétaire de la société bruxelloise, souligne le développement des « *petits ouvrages* modernes, plus à la portée de la simple bourgeoisie [...] » <sup>80</sup>. Dans les salons, se développent en effet surtout les genres considérés comme « *mineurs* » tels le portrait, le genre, le paysage, la nature morte. Comme à Paris, les salons belges et la formation d'un public ont participé au renversement de la hiérarchie des genres qui plaçait la peinture d'histoire au sommet de la création artistique <sup>81</sup>.

Les différentes interprétations et l'appréciation d'une œuvre d'art ne dépendent pas seulement de la classe sociale, mais aussi de la personnalité de chacun, comme le rappelle, sur un ton léger, le personnage d'Arlequin dans un pamphlet : « de même que le papillon et l'abeille trouvent dans la même fleur des alimens différens ; de

même le poltron voit un poltron dans cet Énée ; le militaire y voit un brave, le vieillard y voit un sage ; il n'est donc pas étonnant que le tableau qui enthousiasme celui-ci, fait bâiller celui-là, en fait pleurer un autre, me fasse rire aux éclats »<sup>82</sup>. Le peintre Nicolas Pinet parle du « vulgaire » qui « ne juge que d'après ses sensations ; et comme celles qu'il éprouve, à la vue des produits de l'art du Dessin, lui causent beaucoup de plaisir, il ne peut qu'admirer, et l'auteur et l'ouvrage »<sup>83</sup>. À l'opposé, Monsieur Y, qui guide deux visiteurs dans le salon anversois de 1813, apparaît comme un connaisseur qui se préoccupe de « la partie scientifique »<sup>84</sup>. De même, devant un tableau de Mathieu Ignace Van Brée, Arlequin offre un long commentaire qui tend à montrer la manière la plus savante d'analyser une œuvre : « Allons, messieurs, vite, une chaise, des lunettes et silence ». Il étudie alors successivement le dessin, la « partie poétique », l'iconographie, la composition et le coloris<sup>85</sup>. Les remarques telles que « caractère mystérieux » ou « effet magique de votre tableau » exprimées par le gouverneur tranchent avec l'analyse systématique d'Arlequin<sup>86</sup>. Pour illustrer l'approche sensitive des œuvres, les contemporains mettent souvent des femmes en scène. Dans le *Coup-d'œil sur Bruxelles*, publié en 1803, Hubin de Huy décrit Julie, l'héroïne, lorsqu'elle admire un tableau dans l'atelier du peintre Landtsheer : « Julie s'assit devant ce tableau, et après l'avoir regardé, pendant un quart d'heure, elle se leva les yeux mouillés, et le cœur attendri. Voilà un tableau, dit-elle, que les personnes sensibles ne pourront jamais regarder sans une vive émotion »<sup>87</sup>. Dans la *Critique-Éloge* de 1813, Madame X exprime, de manière naïve, son admiration pour les grands artistes : « J'aime les arts sans pouvoir les apprécier. Je verrais volontiers un *Raphaël*, un *Rubens*, un *Raphaël* surtout. Il me semble qu'un grand homme ne doit pas être fait comme un homme ordinaire »<sup>88</sup>. Et devant les tableaux, les mots lui manquent : « Bon Dieu ! quel tableau ! que de figures ! que de couleurs ! la plupart de ces personnages ont entr'eux un air de famille. Il s'agit, je crois d'une loterie » ; « A-peu-près : c'est le tirage au sort des victimes vouées au minotaure » lui répond Monsieur Y<sup>89</sup>. L'iconographie traitant de l'antiquité lui semble peu accessible : « tout ceci est de l'hébreu pour moi »<sup>90</sup>.

Les contacts entre le public et les artistes dans les salons sont parfois tendus, ces derniers n'appréciant pas toujours la critique. Norbert Cornelissen, secrétaire de la société et de l'académie de Gand, est partisan d'une critique nuancée qui ne blesse pas les créateurs. Grand connaisseur, auteur de deux « Hommages » aux salons bruxellois de 1811 et gantois de 1812, il explique sa position : « lorsque nous louerons un artiste, nos éloges seront faits avec abandon et avec franchise ; nos critiques seules, s'il était nécessaire, seraient énoncées avec réserve et même avec timidité ; des traits acérés blessent, et il ne s'agit que de mettre le doigt sur la plaie »<sup>91</sup>. Et « sachons avec mesure distribuer quelques éloges ; mais n'attendez pas que la critique mêle ses épines aux fleurs dont je parerai les riantes productions de nos artistes. Oserai-je me persuader que j'aie assez de connoissances pour donner des leçons à des peintres déjà renommés ; et de quel droit ; censeur triste et morose, oserai-je par des reproches minutieux, interrompre ce concert prolongé d'acclamations qui saluent par-tout les jeunes vainqueurs ? Ce n'est pas que je ne croie qu'une critique faite à propos et sans aigreur, ne soit souvent utile et même nécessaire ; mais j'abandonne cette

tâche pénible au maître de l'élève : je la confie même à l'amitié, qui saura adoucir l'amertume de ses traits » <sup>92</sup>.

Les différents ouvrages publiés sous forme de dialogues à l'occasion du premier salon triennal à Anvers en 1813, tournent principalement autour du thème de la critique. Au questionnement de l'Étranger qui se demande s'il peut se permettre de juger les œuvres, le personnage de l'Anversois répond : « Le public n'est-il libre de son opinion ! Ces ouvrages ne sont-ils pas exposés à la critique de ce même public dont nous faisons partie ? ». L'Étranger ajoute : « Oui, mais parler si ouvertement n'est-ce point blesser quelqu'amour-propre ? se faire des ennemis ? ». L'Anversois réaffirme la liberté d'opinion du public : « Continuez, continuez. Que peut-on vous dire ? N'est-ce point rendre hommage au talent ? N'est-ce point sa récompense ? Quel prix aurait un grand artiste s'il était défendu de discerner le bon d'avec le mauvais ? d'ailleurs c'est exhorter ceux que vous critiquez à mieux faire, et leur apprendre qu'un jour on leur saura gré de leurs progrès. Alors vos critiques tourneront à leur propre gloire. Quant aux professeurs, croyez-vous que votre jugement les influence ? Ils ont aussi leur amour-propre. Bannissez donc tout scrupule » <sup>93</sup>. Après ce dialogue préalable, l'Étranger émettra de nombreuses critiques, parfois très dures, à l'encontre de certains tableaux : « Hé ! ne regardez donc point de telles choses. C'est à renvoyer à l'atelier. Qu'on en gratte la couleur et qu'on fasse revenir la toile à son premier état, on en trouvera beaucoup plus de profit » <sup>94</sup>. Les protagonistes de la *Critique-Éloge* de 1813 défendent également les jugements du public. Monsieur Y, un connaisseur, explique aux deux personnes qu'il guide dans le salon : « le public n'est-il pas là pour rendre justice à qui de droit. La critique funeste à l'art et à l'artiste, la seule critique véritablement blâmable, monsieur, c'est la critique intéressée, envieuse, aveugle conséquemment [...] l'on doit pour l'acquit de sa propre conscience comme dans l'intérêt de l'art, dire la vérité, toute la vérité, dut-elle déplaire [...]. Par l'éloge on encourage les talents ; par une saine critique on les éclaire » <sup>95</sup>. Bien sûr, il a conscience de la susceptibilité des artistes : « Les artistes, vous le savez, sont gens très-irritables ; ils ont pour leurs productions de vraies entrailles de pères ; il en est que la seule vue d'un critique fait pâlir. – Dès l'entrée, ils flairent vos intentions et votre savoir faire ; ils vous suivent, vous obsèdent des yeux, épient et interprètent le moindre geste, le plus petit *aparte*, le mot le plus insignifiant. – Hasardez-vous une observation, un doute ; critiquez-vous enfin, c'en est fait ! vous voilà leur ennemi déclaré » <sup>96</sup>. Madame X partage tout à fait cette opinion : « L'exposition est publique. L'artiste qui se soumet au jugement de la critique, aurait mauvaise grâce de s'en plaindre, encore plus de s'en offenser » <sup>97</sup>.

Les deux publications qui répliquent à celles de la *Critique-Éloge* et de *L'Étranger et l'Anversois* contiennent des dialogues dans lesquels les personnages défendent les artistes. Arlequin assiste à une scène où des amateurs critiquent un tableau : « Mais regarde ce groupe d'amateurs ; ils paraissent s'amuser aux dépens de ce paysage », dit-il à la personne qui l'accompagne <sup>98</sup>. Il s'insurge contre les commentaires dédaigneux car « que peut-on critiquer ici ?... Ne sommes-nous pas au salon des arts, à Anvers, patrie de Rubens, de Van Dyck, de Teniers, etc., etc. ? [...] cette série de 224 numéros n'est-elle pas la quintessence du talent de la contrée ? » <sup>99</sup>. Dans *Tout-Doux*, Monsieur K. C. s'indigne de la critique trop dure qu'il qualifie



d'« irrévérance [envers] des beaux-arts et sur-tout des artistes »<sup>100</sup>. Monsieur A.G., quant à lui, adopte une position plus nuancée en acceptant les critiques motivées : « Je pense, moi, que l'éloge et la critique doivent être motivés. Il est si facile de dire : *ceci est beau ; cela ne l'est pas* »<sup>101</sup>. Un public s'est formé dans les salons des beaux-arts et il est devenu incontournable. Monsieur A.G. ne lui reconnaît pas directement le droit de juger les œuvres, mais il estime que les connaisseurs ont le devoir de l'informer objectivement : « Vous voulez sans doute parler des égards envers l'artiste [dit-il à Monsieur K.C.]. Mais n'en doit-on pas au public, et les plus grands égards que l'on puisse avoir pour lui, dans ce cas, Monsieur, n'est ce-pas de lui dire toute la vérité ! Je crois, moi, que c'est un devoir »<sup>102</sup>.

### C. *L'artiste consacré*

#### 1. *L'artiste désintéressé*

La libéralisation des professions de peintre, sculpteur, graveur et architecte, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'accompagne d'une nouvelle image, idéale, de l'artiste : un être désintéressé, cultivé et distingué. Nous allons voir comment ces trois caractéristiques évoluent pendant la période française.

L'affirmation du caractère libéral, nous l'avons vu, induit un nouveau rapport à l'aspect commercial de l'art, aspect qui est fréquemment dévalorisé. Ce phénomène se confirme et, dans le « manifeste » du néo-classicisme belge qu'André Corneille Lens publie en 1811, il rappelle que l'artiste n'est motivé que par les honneurs. Voici ce qu'écrit, sous l'Empire, l'initiateur de la libéralisation de 1773 devenu alors l'artiste belge le plus célèbre : « Quoique nous fassions, que ce ne soit jamais un vil intérêt qui nous guide ! le gain est l'unique but du marchand, l'honneur doit être celui de l'artiste »<sup>103</sup>.

Le désintéressement qui devrait, idéalement, animer tout artiste pose des difficultés plus aiguës que pendant la période autrichienne. Non seulement les bouleversements révolutionnaires ont décapité le mécénat traditionnel, aristocratique et ecclésiastique, mais la confirmation de la libéralisation et la suppression définitive des corporations accentuent encore l'ouverture d'accès à la profession artistique. De plus en plus d'artistes, suite à l'augmentation du nombre de femmes artistes et d'amateurs, créent un nombre d'œuvres d'art de plus en plus important à un moment où il est particulièrement difficile de les écouler<sup>104</sup>. Au début de la période française, la situation financière des artistes se détériore dramatiquement.

Dans ce contexte difficile, trouver un poste de professeur dans les établissements d'enseignement artistique est le plus sûr moyen de s'assurer, dignement, un revenu régulier ; mais les places sont rares et les candidats nombreux. Prenons l'époque des écoles centrales (1797-1802) ; il n'existe que neuf postes officiels de professeur de dessin pour toute la Belgique. Certains artistes sollicitent simultanément dans plusieurs départements, tel Vandesteen qui tente sans succès d'être nommé professeur de dessin aux écoles centrales des départements de la Lys, de Sambre-et-Meuse et de l'Escaut<sup>105</sup>. Tous les coups sont permis et mettre en doute les qualités morales et civiques d'un candidat est un moyen de l'écarter puisqu'il faut présenter un « certificat de civisme et de moralité » aux autorités compétentes. Le peintre Nicolas Pinet, lors de sa participation au concours pour le poste de professeur de dessin à l'École centrale



du département de l'Ourthe, a ainsi été accusé « d'immoralité et d'incivisme » par un « candidat jaloux »<sup>106</sup>. C'est Léonard Defrance qui obtiendra ce poste, et Nicolas Pinet sera finalement nommé à l'Ecole centrale du département de Sambre-et-Meuse. Ces places de professeur de dessin dans les écoles centrales offrent un salaire annuel de 3 000 francs, mais il n'est souvent perçu qu'avec un retard important<sup>107</sup>.

Les autres fonctions attachées aux nouvelles institutions que sont les musées, les sociétés artistiques et les salons pourraient également offrir des fonctions lucratives aux artistes. Cependant, les charges de conservateurs, d'administrateurs au sein des sociétés et de membres de jurys d'exposition ne sont qu'en voie de professionnalisation et les artistes doivent souvent se contenter de les assumer bénévolement. La plupart des dépôts d'œuvres d'art, formés sous le Directoire, sont soit gérés par les professeurs de dessin des écoles centrales sans rétribution financière supplémentaire, soit dirigés par une personne théoriquement rétribuée, mais qui, dans la réalité, a beaucoup de peine à obtenir son salaire. À Namur, le peintre Juppin est nommé conservateur, mais il ne perçoit sa rémunération qu'avec près de deux ans de retard et, dit-il, « cette lenteur me met dans la dure nécessité de souffrir des privations et de manquer même souvent du nécessaire [...] »<sup>108</sup>. Dans la lettre qu'il adresse au ministre de l'Intérieur en 1802, Guillaume Bosschaert, conservateur du musée de Bruxelles, est encore plus explicite. Bien qu'il n'émane pas d'un artiste professionnel, ce témoignage montre que les nouvelles fonctions liées aux institutions artistiques « ne rapportent rien » : « Guillaume Jacques Joseph Bosschaert de Bruxelles, a rempli successivement dans son département les places de membre du juri des arts, d'instruction publique, de directeur des ventes de biens fonds, de conservateur du museum, d'inspecteur honoraire de l'ancienne académie et de membre du conseil général de la commune, toutes places honorables qui ne rapportent rien »<sup>109</sup>. Dans le monde artistique du début du XIX<sup>e</sup> siècle, les honneurs passent souvent avant les rétributions financières et la plupart des fonctions assumées par les artistes sont « honorifiques ». Derrière ce discours sur l'artiste devant se satisfaire des honneurs, transparait parfois le manque de moyens des institutions artistiques qui ne peuvent rétribuer les artistes pour les fonctions qu'ils assument. Ainsi, lorsque les autorités de l'académie de Gand invitent le peintre anversois Guillaume Herreyns à siéger dans le jury du concours du salon de 1802, elles ont le « regret » de lui annoncer que, vu leur situation financière, cette fonction sera purement honorifique :

« L'Académie se croiroit heureuse si elle se trouvoit en état de pouvoir dignement récompenser le bienfait que vous rendez aux arts. N'étant soutenue que par la libéralité de ses Concitoyens, elle voit avec regret, qu'elle ne pourra vous offrir que l'expression de sa reconnoissance ; mais elle est trop persuadée de votre amour pour les arts et pour tout ce qui est utile à la patrie, pour douter un seul moment que vous refuseriez de vous charger de cette tâche »<sup>110</sup>.

En dehors du cadre officiel et institutionnel, les cours particuliers de dessin offrent également un débouché intéressant pour de nombreux artistes. Ces cours sont très demandés suite à la pratique du dessin, de plus en plus répandue parmi les amateurs et les femmes, ces dernières ne pouvant par ailleurs se rendre dans les académies, exclusivement réservées aux hommes jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces cours permettent à certains élèves ou artistes débutants de survivre. Ainsi, le

jeune Maillieux, élève de l'École centrale du département de l'Ourthe où il a déjà remporté le prix de dessin, dispense des cours particuliers pour subvenir aux besoins de sa famille, suite à la mort de son père : « [il] a perdu depuis son père, il ne peut se consacrer tout son tems à l'étude puisqu'il est obligé de donner en ville des leçons de dessin pour fournir à l'entretien de sa mère et de ses frères et sœurs en bas-âge » <sup>111</sup>. En revanche, certains artistes réputés, bénéficiant d'un poste officiel au sein d'une école centrale puis d'une académie, peuvent se permettre d'offrir, gratuitement, des cours de dessin aux classes défavorisées. Mathieu Ignace Van Brée, professeur à l'académie d'Anvers, consacre une partie de son temps à l'éducation des « enfants pauvres » pour qui il fonde, en 1806, un Atelier de Dessin et de Peinture <sup>112</sup>.

Certains artistes et amateurs dénoncent cette tendance à faire prévaloir la dignité de l'artiste au détriment de sa condition matérielle. Pour Guillaume Bosschaert, secrétaire honoraire à l'académie de Bruxelles, l'artiste ne doit pas être « forcé de presser son travail pour assurer sa subsistance » <sup>113</sup>. À propos d'une gravure qu'il a tenté de vendre à l'empereur en 1811, le peintre Nicolas Pinet écrit : « cela m'eut offert probablement une amélioration de fortune, ce qui, pour un artiste amateur de la gloire, est un objet secondaire, sans doute mais sans lequel cependant, il ne peut jouir de la quiétude qui lui est si nécessaire » <sup>114</sup>. Dans une lettre aux autorités municipales de Namur, le même Pinet parle de la « tranquillité que demande la culture des talents » <sup>115</sup>. D'après son autoportrait, daté de 1811, il semble avoir abandonné tout espoir de richesse et se contenter de son talent, comme l'indique la devise inscrite sur le médaillon : « LES TALENS ECARTENT L'ENNUI, CHASSENT LE VICE ET SEMENT LA VIE DE FLEURS : PUISSANCE, RICHESSE, VOUS N'OFFREZ POINT CES AVANTAGES ! » [illustration n° 10] <sup>116</sup>. S'il existe un lieu qui doit permettre aux artistes de se faire connaître et donc d'écouler leurs œuvres, c'est le salon des beaux-arts. Mais, même dans ce lieu d'exposition, la question financière semble heurter certains amateurs, au moins durant les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. À la fin de l'Empire, quelques voix s'élèvent pour dénoncer le fait que les artistes ne peuvent, sous peine d'être dévalorisés, vendre ostensiblement leurs œuvres d'art. L'auteur anonyme de la *Critique-Éloge* sur le salon anversois de 1813 met en scène deux personnages qui témoignent des débats sur ce thème : Monsieur Y dit, à propos du peintre Mathieu Ignace Van Brée, « Il a trop sacrifié au goût du siècle ; il travaille plutôt pour les contemporains que pour la postérité, plus pour le profit que pour la gloire ». Monsieur Z lui réplique « Convenez aussi, Mr Y, que ce sont les contemporains qui font bouillir son pot » <sup>117</sup>. Lentement, le salon devient plus ouvertement le lieu où l'on tente d'aider financièrement les artistes. De nouveaux modes d'encouragement sont mis en place pour soutenir les beaux-arts. Le système de loterie artistique qui se répand à la fin de l'Empire, permet, en réunissant les souscriptions de nombreux amateurs, d'acheter des œuvres aux artistes, œuvres qui seront réparties parmi les souscripteurs au moyen d'un tirage au sort. Cependant, ces nouveaux modes d'encouragement ne satisfont pas nécessairement tous les artistes. Depuis Rome, où il effectue un voyage de formation qu'il pense devoir écourter pour des raisons financières, le peintre bruxellois Pierre François Jacobs se plaint auprès de Guillaume Bosschaert du peu de soutien aux artistes. Le système de la loterie ne le réjouit pas beaucoup, un « triste sort pour un artiste », au point qu'entrer dans la société artistique pour pouvoir bénéficier de ce type

d'encouragement, peut être vécu comme dégradant : « Tout ce que je crains c'est que ma fortune médiocre ne me permettra pas de faire un séjour assez long à Rome pour pouvoir faire un jour plus ou moins honneur à ma ville natale, où malheureusement on ne fait pas trop de cas des arts ni des artistes, encore serai-je assez content si, après avoir sacrifié le peu que je possède pour l'amour de la peinture je ne suis pas obligé d'entrer à la Société des Arts, pour pouvoir vendre mes tableaux par loterie. Ce n'est pas que je veux blâmer ce projet, mais avouons que c'est un triste sort pour un artiste que d'être réduit à ce point là, il est certain que les jeunes peintres des autres nations sont bien mieux encouragés que les pauvres flamands dont il n'y a aucun pensionné à Rome, pendant qu'il y en a en quantité des autres Écoles, et qui par le tems feront un grand pas dans les Arts » <sup>118</sup>.

Le rapport de l'artiste à l'argent reste un point central et complexe durant la période française et cela, d'autant plus qu'il doit trouver les moyens d'assurer sa formation et de soutenir un train de vie assez élevé pour correspondre aux deux autres grandes composantes de l'artiste idéal : la culture et la distinction.

## 2. *L'artiste cultivé*

Influencés par les concepts romantiques développés surtout par les écrivains allemands, les artistes, les biographes, et les connaisseurs insistent sur la nécessité, pour un jeune qui se destine à la carrière artistique, de posséder du « talent », du « génie ». Cependant, le génie ne dispense pas de devoir travailler, comme l'exprime, dans sa devise, un concurrent au concours de peinture de paysage du salon bruxellois de 1811, « Sine labore nihil » (Sans le travail, rien) <sup>119</sup>. L'artiste doit à la fois posséder des dispositions innées et acquérir un savoir comme en témoigne la formation artistique donnée dans les établissements d'enseignement. Dans ce savoir acquis, une attention particulière est accordée à la dimension intellectuelle : les cours de dessin des écoles centrales, c'est-à-dire d'un établissement secondaire général dispensant des cours aussi bien scientifiques que littéraires, amènent, théoriquement, les élèves à s'enrichir d'autres connaissances et ainsi, à acquérir une culture générale.

Le mouvement se poursuit après la fermeture des écoles centrales et la réouverture des académies. Bien qu'elles soient des institutions d'enseignement exclusivement artistique, les professeurs y insistent beaucoup sur les connaissances autres que la pratique des beaux-arts. L'élève y suit notamment des cours d'histoire, de mythologie, de perspective et d'anatomie. Le bagage culturel que doit posséder l'artiste, particulièrement le peintre d'histoire, est très large. La lecture d'ouvrages historiques et scientifiques, de poésie et de romans devient courante. Dans les académies et les écoles centrales, lors de la remise des prix, les lauréats des concours de fin d'année reçoivent de nombreux livres : manuels, dictionnaires, livres d'histoire, traités théoriques etc. <sup>120</sup>. La plupart des discours présentés à cette occasion contiennent des passages sur l'importance, pour l'artiste, de connaître un éventail de disciplines. À la distribution des prix de l'académie de Bruxelles, en 1806, le secrétaire honoraire, Guillaume Bosschaert, présente aux jeunes élèves toutes les connaissances nécessaires à un bon peintre ; il s'agit d'un programme ambitieux : « La peinture est de toutes les professions celle qui exige le plus de dispositions naturelles et de connaissances acquises. Sans compter ce qui tient immédiatement à l'art comme le

dessin, la perspective, l'anatomie, l'architecture, la couleur, ... il faut encore connaître à fond l'histoire ancienne et moderne, la fable, les poètes, toute la littérature de tous les siècles et de toutes les nations. Il faut connaître les mœurs et les costumes de tous les peuples ; les sites les plus remarquables de chaque pays, leurs productions et les principaux monumens de l'industrie de leurs habitans » <sup>121</sup>.

Les artistes vont, plus fréquemment encore que pendant la période autrichienne, prendre la plume, à la fois pour offrir des ouvrages aux autres artistes et aux amateurs, mais également pour se rapprocher de l'image valorisante de l'écrivain. Ils peuvent non seulement y parler de l'art, mais également des « sciences annexes ». L'auteur apparaît à la fois comme un artiste (considérations techniques), un connaisseur (critique d'art), un historien (considérations sur l'histoire et la mythologie), un littéraire (analyse de textes utilisés par les artistes) et un scientifique (anatomie, géométrie et perspective). C'est le cas notamment dans le manuel de dessin publié par Nicolas Pinet, en 1804 <sup>122</sup>. Dans son autoportrait de 1811, Nicolas Pinet se représente à la fois en artiste et en écrivain, puisqu'on peut voir, dans le bas du tableau, une plume posée sur une palette de peintre et la présence de son manuel de dessin [illustration n° 10]. Quant à André Corneille Lens qui avait publié, en 1776, un ouvrage très documenté sur le costume et l'habillement, il reprend la plume pour écrire un ouvrage théorique sur l'art contemporain intitulé *Du bon goût, ou de la beauté de la peinture, considérée dans toutes ses parties* <sup>123</sup>. Paru en 1811, ce traité lui octroie le titre de premier membre honoraire à la Société de Lecture de Bruxelles qui réunit les écrivains de la ville. Lors de son entrée au sein de cette société, en novembre 1811, cinq hommages lui sont rendus lors d'un banquet, sous forme de chansons se terminant par une santé. Dans ces chansons, l'hommage rendu l'est à la fois au peintre et à l'homme de lettres. On trouve des mentions telles que « L'honneur de sa savante plume », « sa noble peinture », « Toujours à sa gloire il manie / Ou la plume ou bien le pinceau » <sup>124</sup>. Sur son monument funéraire qui sera édifié par Gilles Lambert Godecharle et Pierre Joseph Célestin François, à l'église Notre-Dame de la Chapelle de Bruxelles, les deux ouvrages de Lens, dont les titres sont nettement lisibles, entourent sa palette de peintre <sup>125</sup>. En 1823, un an après son décès, Liévin De Bast rend hommage à Lens et parle de ses deux publications : « Non content de pratiquer son art avec tant de succès, il a voulu enseigner la théorie » et il qualifie l'essai sur le costume, d'« *ouvrage qui seul suffirait à la réputation d'un artiste et d'un écrivain* » <sup>126</sup>.

### 3. L'artiste distingué

Le caractère libéral des beaux-arts et la distinction de celui qui les pratique, l'artiste, s'affermissent au cours de la période française. La profession artistique octroie de plus en plus de dignité à celui qui la remplit et au cours de sa carrière, que Léonard Defrance appelle la « grande carrière des arts libéraux » <sup>127</sup>, l'artiste peut recevoir de nombreuses marques d'estime, d'honneur et même jouir d'une certaine reconnaissance publique, témoignant de la place privilégiée qu'il occupe au sein de la société du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont les institutions artistiques qui officialisent la reconnaissance, les marques d'honneur et d'estime qui font de l'artiste un personnage distingué.

La reconnaissance de leur statut s'élabore d'abord dans les cénacles qui réunissent essentiellement des artistes. C'est entre professionnels, entre « pairs », que l'on distribue les signes de distinction artistique et sociale. Ici, ce sont les académies et les sociétés artistiques qui jouent un rôle central. Les hommages sont nombreux, depuis les premiers pas comme élèves dans les académies jusqu'aux hommages funèbres d'un grand artiste. Ces derniers sont particulièrement révélateurs de l'image sociale de l'artiste et de la haute estime que ses pairs mais aussi les autorités publiques et le public lui portent ; en témoignent deux exemples d'hommages funèbres, l'un célébré par l'académie de Bruxelles pour un artiste mort très jeune, et l'autre par la société artistique de Gand pour un artiste accompli. Le 27 mai 1808, à l'âge de 28 ans, le peintre bruxellois Pierre François Jacobs (1780-1808) décède à Rome d'un « crachement de sang ». Le quotidien *L'Oracle* annonce son décès en insistant sur ses talents, ses vertus et l'honneur : « Tous les amateurs du bel art de la peinture regretteront ce jeune homme, dont les talens auroient fait honneur à la Belgique, comme ses vertus faisoient honneur à la ville de Bruxelles, qui l'a vu naître » <sup>128</sup>. La mort de ce jeune peintre brillant qui était parti à Rome pour parfaire sa formation provoque un choc. L'académie de Bruxelles, où il a suivi des cours, et l'académie de Milan où il vient de remporter un concours lui rendent toutes deux hommage. L'académie de Milan accepte de se défaire de l'œuvre lauréate de Jacobs pour l'offrir à la famille du jeune peintre. Le 18 janvier 1809, l'œuvre est exposée à l'hôtel de ville de Bruxelles avant d'être remise officiellement au père de l'artiste <sup>129</sup>. Le programme de la journée se compose d'une cérémonie religieuse à l'église avec messe et requiem ainsi que d'une cérémonie artistique à l'hôtel de ville, avec exposition et discours dans lesquels des membres de l'académie de Bruxelles rendent hommage au jeune artiste disparu devant une foule nombreuse : « Les amis de feu M. Jacobs, les artistes de Bruxelles, un très-grand nombre de fonctionnaires publics ; madame de la Tour du Pin, épouse de M. le préfet de ce département ; un public nombreux assistèrent à cette touchante et religieuse cérémonie » <sup>130</sup>. Les amis du peintre se cotisent pour honorer sa mémoire en faisant exécuter une messe de Requiem par le célèbre compositeur François-Joseph Gossec (1734-1829). Un monument funéraire est érigé en sa mémoire à l'église Sainte-Catherine, à Bruxelles, par le sculpteur bruxellois Gilles Lambert Godecharle, professeur à l'académie de Bruxelles <sup>131</sup>.

Le décès, en 1809, du sculpteur Charles Van Poucke (1740-1809) marque le monde artistique belge, particulièrement à Gand, où ce célèbre sculpteur avait exercé la plus grande partie de sa carrière et où il avait occupé de nombreuses fonctions dans les institutions artistiques : académie, école centrale, musée et Société des Beaux-Arts <sup>132</sup>. C'est cette dernière qui organise le plus grand hommage à Charles Van Poucke qui avait participé à sa fondation, en 1808, et occupait les fonctions de directeur de la classe de sculpture et de président-honoraire <sup>133</sup>. Cette société est la seule, dans les départements belges, à être réservée aux artistes. La plupart des peintres et sculpteurs belges les plus éminents de l'époque en font partie : Pierre Van Huffel, André Corneille Lens, Guillaume Herreyns, Balthasar Paul Ommeganck, Joseph Denis Odevaere, Pierre Joseph Célestin François, Mathieu Ignace Van Brée. Être membre de cette société signifie être reconnu par ses pairs comme artiste distingué. Il s'agit d'une marque d'honneur, d'autant plus essentielle qu'il n'existe ni

corporation pour séparer les artistes professionnels des amateurs, ni corps académique qui formerait une élite artistique. La société se charge donc d'honorer la mémoire de son président-honoraire et une commission est nommée à cet effet. Le jour des funérailles, les membres de la société, le préfet, les directeurs de l'académie et de nombreux artistes sont présents. Un obélisque est placé devant le catafalque. Sur sa base, la société a fait graver l'inscription suivante :

« LA SCULPTURE REGRETTE UN GRAND MAÎTRE,  
 LES ARTISTES UN PÈRE ;  
 SES VERTUS ÉGALÈRENT SES TALENTS  
 ET IL FUT MODESTE »  
 Et, sur la face principale :  
 « A LA MÉMOIRE  
 DE  
 CHARLES VAN POUCKE  
 SCULPTEUR STATUAIRE  
 LA SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS  
 RECONNAISSANTE »

Après cette cérémonie funèbre, ils se rendent tous dans les locaux de la société où le secrétaire, Norbert Cornelissen, prononce un panégyrique en l'honneur du disparu <sup>134</sup>.

Il ne suffit pas d'être distingué par ses pairs, il faut également accéder à une certaine dignité aux yeux du public. Le salon est le lieu de la consécration publique. L'artiste y côtoie non seulement ses confrères, mais également un public nombreux, les représentants des autorités publiques, les directeurs de nombreuses institutions artistiques, la presse. Comme l'expriment les organisateurs du salon gantois de 1802 : « pour que les arts jouissent de la haute estime qui leur est due, il ne suffit pas que ces notions restent concentrées dans le cercle étroit des Artistes, il faut que tous se pénètrent des principes de l'art pour en connoître l'importance et la dignité, et pour apprécier à leur juste valeur les productions des Maîtres qui y excellent » <sup>135</sup>. C'est au salon que les artistes exposent leurs œuvres, mais également leur propre image, par leur présence réelle ou par la présence de nombreux portraits et autoportraits d'artistes, thème iconographique qui connaît une vogue particulière dans les salons du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Par ses œuvres, mais également par ses tenues vestimentaires et au travers de ses discours, l'artiste tente de donner au public l'image d'un homme distingué. Même les marques et devises inscrites sur les œuvres présentées aux concours participent à cette construction de l'image de l'artiste. Ainsi, on rencontre quelquefois des blasons comme signature d'artiste, faisant, de cette manière, référence à la noblesse de l'art et ainsi, symboliquement, de l'artiste. Un dessin du concours de Gand en 1812 « Porte pour marque : un écu chargé de trois écussons, sur un fond d'azur, avec la devise : *armoiries de peintres* » <sup>136</sup>. Les hommages rendus par des artistes à un confrère, au salon, deviennent des hommages publics. Au premier salon bruxellois en 1811, des artistes viennent couronner le portrait représentant le célèbre peintre anversois André Corneille Lens installé à Bruxelles ; l'événement est relaté par le critique français Puzelle : « Ce fut aussi dans un de ces jours d'ivresse que tous les Artistes présens couronnèrent le Portrait de Mr. André Lens, le Doyen vénérable

de cette illustre École, et le proclamèrent le Restaurateur du Bon Goût et de la Beauté de la Peinture, au milieu des acclamations de tous les spectateurs attendris jusqu'aux larmes de cette scène de reconnaissance »<sup>137</sup>.

Pendant la période française, l'artiste triomphe et obtient une véritable consécration. Cette reconnaissance, il la doit surtout aux institutions artistiques qui jouent un rôle de plus en plus central.

### 3. Les institutions

#### A. *Des écoles centrales aux nouvelles académies*

##### 1. *Le temps des écoles centrales*

Dans les premiers mois de la période française, la plupart des institutions d'enseignement artistique connaissent de graves difficultés. En France, les académies ont été supprimées en août 1793. À Paris, la fonction éducative de l'ancienne Académie royale de Peinture et de Sculpture est remplie par l'École des Beaux-Arts<sup>138</sup>. En province, les écoles de dessin sont dans une situation incertaine mais la plupart subsistent puisqu'elles sont des institutions éducatives, et non des académies au sens de « corps privilégiés ».

Dans les anciens Pays-Bas autrichiens, les autorités communales et les responsables des institutions d'enseignement artistique tentent d'obtenir le maintien des académies en arguant qu'il ne s'agit pas non plus de « corps privilégiés », mais de simples écoles de dessin. Les directeurs de l'académie gantoise écrivent : « nous sommes persuadés que cet établissement ne tombe aucunement sous la loi du 12 août 1793 (V.S.) qui supprime les académies, puisque, partout dans la république, les écoles de dessin ont été conservées [...] ». Ils invoquent l'article 300 de la Constitution de l'an III qui proclame que « Les citoyens ont le droit de former des établissements particuliers d'éducation et d'instruction ainsi que des sociétés libres pour concourir aux progrès des sciences, des lettres et des arts »<sup>139</sup>. Enfin, ils indiquent, à propos de leur institution, que « on peut l'appeler dorénavant école de dessin, peinture et architecture si ce nom est nécessaire à sa conservation [...] »<sup>140</sup>. Le choix des termes fait particulièrement l'objet d'attention. La minute d'une pétition de l'administration centrale du département de la Dyle au Conseil des Cinq-Cents montre, par exemple, que la dénomination de « Académie de Peinture, de Sculpture et d'Architecture » a été biffée et remplacée par « École de Peinture, de Sculpture et d'Architecture »<sup>141</sup>. Quant à l'administration municipale d'Anvers, elle parle de « cette école, connue jusqu'à présent improprement sous le nom d'académie »<sup>142</sup>.

Plus encore que les décisions politiques de suppression des corps académiques, ce sont les difficultés financières qui constituent le principal souci des établissements d'enseignement artistique des départements nouvellement réunis. La plupart des souscripteurs, nobles et ecclésiastiques, ont émigré ou ne paient plus leurs cotisations<sup>143</sup>. Quant aux autorités communales qui soutenaient ces établissements, la situation économique réduit sévèrement leur action. Ainsi, les dirigeants de l'académie de Bruxelles invoquent « les pertes qu'ils ont essuyées par l'émigration et par la mort de plusieurs souscripteurs » et lorsque le maire Nicolas Jean Rouppe rouvre l'académie en 1800, il attribue la fermeture de l'institution pendant trois ans au « manque de fonds nécessaires pour l'achat des objets indispensables à cet



établissement »<sup>144</sup>. Plusieurs académies ferment temporairement ou subsistent officieusement sous la Convention et le Directoire. L'enseignement artistique est surtout marqué par la mise en place des écoles centrales et des cours de dessin qui y sont prodigués.

La loi sur l'instruction publique du 25 octobre 1795 définit les modalités de création des écoles centrales<sup>145</sup>. Dans les départements nouvellement réunis, elle est appliquée par le décret du 26 janvier 1797<sup>146</sup>. Une école centrale est établie dans chaque chef-lieu de département, malgré les revendications des villes de Louvain dans le département de la Dyle et celles de Malines dans le département des Deux-Nèthes<sup>147</sup>. Ces établissements ne seront souvent inaugurés que plusieurs mois plus tard. La nomination des professeurs, l'élaboration des programmes des cours et l'aménagement de locaux requièrent, en effet, beaucoup de temps. Ces écoles centrales s'ouvrent entre mai 1797 et avril 1798 : le 29 mai 1797, dans le département de la Dyle (Bruxelles) ; vers le mois de juin 1797, dans le département de l'Escaut (Gand) ; le 21 novembre 1797, dans le département des Deux-Nèthes (Anvers) ; le 21 décembre 1797, dans le département de l'Ourthe (Liège) ; le 20 janvier 1798, dans le département de la Lys (Bruges) ; le 10 mars 1798, dans le département de Sambre-et-Meuse (Namur) et le 19 avril 1798, dans le département de Jemappes (Mons)<sup>148</sup>.

L'innovation des établissements d'enseignement secondaire que sont les écoles centrales réside principalement dans le développement donné à l'enseignement des sciences et à la pédagogie basée sur l'expérience. Le cursus général est normalement divisé en trois sections successivement destinées à développer les sens, le raisonnement et la responsabilité citoyenne. Chaque section comporte trois cours : le dessin, l'histoire naturelle et les langues anciennes dans la première, les mathématiques, la physique et la chimie expérimentale dans la deuxième et la grammaire générale, les belles-lettres, l'histoire et la législation dans la troisième<sup>149</sup>.

Théoriquement, le cours de dessin est destiné à de jeunes adolescents qui suivent une formation générale de niveau secondaire. En pratique, les élèves ont la faculté de suivre les cours qu'ils désirent et ils n'en sélectionnent parfois qu'un seul. Comme le conclut le Comité d'Instruction publique, « Le cours de dessin se trouve le premier. Il est le plus fréquenté de tous »<sup>150</sup>. Ce phénomène est établi pour les écoles de Bruxelles, Liège et Anvers<sup>151</sup>. Selon les estimations données au gouvernement par les professeurs de dessin sur le nombre d'élèves suivant leur cours en 1799, il y a de grandes disparités entre les établissements : environ 120 élèves à Mons, 80 à Bruxelles, 75 à Liège, 60 à Anvers, 37 à Gand, 27 à Bruges et seulement une quinzaine à Namur<sup>152</sup>. Si, en principe, le cours de dessin est plutôt suivi par de jeunes adolescents de 12 et 13 ans, la moyenne d'âge réelle est largement supérieure car la loi fournit une limite minimale, mais pas de limite supérieure. On peut ainsi suivre les cours de la première section, avec le dessin, à partir de 12 ans, la deuxième à partir de 14 ans et la troisième à partir de 16 ans<sup>153</sup>. À Bruxelles, par exemple, la moyenne d'âge des élèves du cours de dessin est d'environ 17 ans<sup>154</sup>.

Quant au type d'élèves, le Comité d'Instruction publique rapporte que dans le cours de dessin, « La plupart des élèves qui le suivent sont des fils d'artisans qui commencent ainsi leur état d'orfèvre, d'architecte et de menuisier, quelques-uns de peintre et qui n'ont l'intention de faire aucune autre espèce d'études dans les écoles

centrales »<sup>155</sup>. En 1799, à Liège, le professeur de dessin Léonard Defrance souligne que ses étudiants comptent pour « une bonne moitié » des « ouvriers »<sup>156</sup>. Une partie non négligeable des ouvriers, des artisans et des artistes qui suivent les cours de dessin bénéficient d'une exemption des droits d'inscription. L'octroi de ces exemptions destinées à un quart des élèves de l'établissement, est conditionné par les revenus financiers et le civisme<sup>157</sup>. Outre ces exemptions, vingt élèves par école peuvent bénéficier de bourses d'études qui s'élèvent, annuellement, à environ 400 francs<sup>158</sup>. Cependant, le paiement de ces bourses est irrégulier et, par circulaire du 19 avril 1801, le ministre de l'Intérieur annonce qu'elles seront supprimées<sup>159</sup>.

Dans les faits, la formation en dessin ne se limite pas à deux ans comme cela résulterait logiquement du système des trois sections des écoles centrales. Après enquête auprès des différents établissements, le Comité d'Instruction publique constate en effet que, pour le cours de dessin exclusivement, « La durée de ces cours est et doit être indéfinie. Il est séparé de la chaire des études »<sup>160</sup>. Comme les professeurs sont libres de choisir le contenu de leur cours, on constate des différences parfois marquées entre les divers enseignements de dessin. La personnalité des professeurs influence fortement le contenu de l'enseignement : Pierre Mathieu Goddyn à Bruges, Charles Van Poucke à Gand, Guillaume Herreyns à Anvers, Germain Joseph Hallez à Mons, Léonard Defrance à Liège, Nicolas Pinet à Namur et Pierre Joseph Célestin François à Bruxelles. Des personnes leur sont parfois adjointes afin de leur apporter une aide<sup>161</sup>. Dans leurs choix éducatifs, les professeurs doivent tenir compte du fait que leur cours est suivi à la fois par des jeunes qui se destinent à l'artisanat ou aux beaux-arts, et par d'autres, intéressés par la formation générale de niveau secondaire. Les cours se limitent au dessin, mais certains professeurs tentent d'insérer quelques notions de pratique artistique. Germain Joseph Hallez donne notamment des cours « pour ceux qui se voueront aux beaux-arts »<sup>162</sup>. Pierre Mathieu Goddyn mentionne : « J'en ai deux qui déjà commencent à peindre le paysage, deux autres commencent à copier des tableaux »<sup>163</sup>. À Anvers, l'école centrale annonce en 1800 que Guillaume Herreyns donnera un cours de peinture d'après le modèle vivant<sup>164</sup>.

Malgré ces quelques témoignages, les cours des écoles centrales restent essentiellement axés sur le dessin et ne s'étendent que ponctuellement à la peinture pour combler le vide laissé par l'échec de la mise en place d'écoles spéciales. En effet, la loi du 25 octobre 1795 n'organise pas seulement des écoles centrales, elle indique également qu'il sera établi des écoles spéciales que le rapporteur de la loi définit comme « Celles particulièrement consacrées à l'enseignement exclusif d'une science, d'un art ou d'une profession », notamment l'astronomie, la géométrie, la mécanique, l'histoire naturelle, la médecine, l'art vétérinaire, l'économie rurale, les antiquités, les sciences politiques, la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture<sup>165</sup>. Les villes de Liège, Anvers et Bruxelles tentent d'obtenir l'installation d'une École spéciale de Peinture, de Sculpture et d'Architecture. Suite à la pétition de l'administration départementale de la Dyle, le ministre de l'Intérieur répond que Bruxelles sera désignée parmi les six communes où seront établis des établissements de ce type et que « Dès que le Corps législatif aura décrété cette école, je mettrai tout mon zèle à l'organiser »<sup>166</sup>. Cependant, celui-ci ne décrètera jamais la mise en place de ces écoles spéciales.

Les cours de dessin attirant de nombreux élèves et représentant bien souvent pour ceux-ci le seul enseignement qu'ils suivront, ils constituent petit à petit des écoles de dessin quasi indépendantes du cursus général des écoles centrales. La constatation de Dominique Julia pour les écoles centrales sur le territoire de la France actuelle est valable également pour les neuf départements réunis : « le dessin tend à devenir une excroissance de l'école fonctionnant de manière autonome »<sup>167</sup>. Les professeurs de dessin des écoles centrales sont ceux formés dans les anciennes académies artistiques où ils ont d'ailleurs parfois enseigné. Les anciennes institutions qui continuent à exister officieusement entretiennent parfois des relations étroites avec les écoles centrales.

Bien que certains professeurs de dessin tentent d'offrir des cours complémentaires pour les élèves qui se destinent à la pratique des beaux-arts, leur enseignement, vu le manque de temps et de moyens, ne peut être aussi étendu que celui donné dans les académies. En demandant la réouverture de l'académie de Bruxelles, Guillaume Bosschaert insiste sur le fait que les écoles centrales ne peuvent remplacer les académies : « La formation des Écoles centrales, a fait cesser cet Établissement sans le remplacer, puisque celle [la classe] du dessin bornée aux premiers élémens de cet art, ne s'élève point à l'étude du modèle qui est la partie la plus difficile et la plus nécessaire. Elle n'embrasse ni la sculpture, ni l'architecture renfermée uniquement à faire dessiner aux commerçans quelques têtes, ou quelques figures de plâtres à ceux qui sont plus avancés »<sup>168</sup>. L'enseignement artistique, comme l'indique l'administration du département de la Dyle, doit être donné dans un « Établissement particulier » qui ne peut être simplement assimilé à l'enseignement primaire<sup>169</sup>. À Bruxelles, l'inauguration de l'école centrale en 1797 a coïncidé avec la fermeture de l'académie, mais l'administration municipale refuse de donner le matériel de cette dernière pour le cours de dessin du nouvel établissement<sup>170</sup>. À Mons, la création de l'école centrale permet de fournir à nouveau un enseignement du dessin qui n'était plus dispensé depuis 1794, date de la fermeture de l'académie<sup>171</sup>.

Le projet de création d'écoles spéciales offre aux académies l'espoir de pouvoir être reconnues officiellement en recevant ce titre. La présence d'une académie dans une ville est d'ailleurs un argument utilisé par les autorités locales pour solliciter l'installation d'une école spéciale. L'administration départementale de la Dyle invoque, par exemple, la présence de l'académie de Bruxelles pour souligner que si le gouvernement décide d'y installer une école spéciale, « il faut moins créer que ranimer » car il suffit qu'il « fasse un établissement national d'une académie particulière »<sup>172</sup>. À Anvers, le 16 juin 1796, l'administration municipale rouvre l'ancienne académie sous le nom d'école spéciale alors qu'aucune loi n'a encore organisé ce type d'établissement<sup>173</sup>. La coexistence, pendant plusieurs années, de cet établissement avec l'école centrale du département sera source de tensions<sup>174</sup>. Simon Pierre Dargonne, commissaire du Directoire exécutif et artiste lui-même, dirige cette école spéciale officieuse et entre en conflit avec le conseil d'administration de l'école centrale. Lorsque Guillaume Herreyns, professeur de dessin à cette dernière, se rend à l'école spéciale pour y donner également quelques cours de peinture, il y est fort mal reçu. Le conseil d'administration de l'école centrale écrit à l'administration municipale d'Anvers que Dargonne « se croit intéressé à conserver son influence

usurpée sur les arts en ce pays, depuis qu'il s'est fait sans mission comme sans talents, le Directeur d'une prétendue École spéciale établie en cette commune »<sup>175</sup>. Cette période d'incertitude institutionnelle engendre parfois des conflits entre les anciens établissements d'enseignement artistique et le nouveau réseau mis en place.

Durant les années difficiles que connaissent les académies, les cours particuliers dans des ateliers d'artistes pallient en partie le vide institutionnel. À Liège, Joseph Dreppe tient une école de dessin chez sa mère durant les troubles révolutionnaires. Selon Jean-Paul Depaire, il s'agit peut-être d'une tentative de maintenir une partie de l'enseignement que prodiguait l'académie de la ville<sup>176</sup>. À Anvers, l'administration municipale constate le développement de cours particuliers lors de la fermeture de l'académie, mais note également que les différents professeurs s'unissent ensuite pour rouvrir un établissement unique : « Les écoles particulières des professeurs devinrent plus nombreuses et plus étendues par l'effet naturel de cette suppression. Mais tel est cependant le résultat de l'amour des arts dans cette commune que le désir de les voir prospères étouffe tous sentimens d'intérêt dans celui qui les cultive et quelque avantageux que put être aux peintres cet accroissement d'élèves, ils n'en sentirent pas moins que le manque d'émulation découragerait les jeunes artistes et que le bon goût dégènerait par cette multiplicité d'écoles privées et qu'il valait mieux les rassembler pour établir un seul et même foyer d'enseignement. Ils se réunirent en conséquence à quelques amateurs pour solliciter la réouverture de l'académie et ne cessèrent de faire les démarches les plus vives jusqu'à ce qu'ils eussent obtenu leur demande »<sup>177</sup>.

Sous le Consulat, les écoles centrales mises en place par le Directoire sont fermées et les académies qui avaient disparu ou subsisté officieusement sont rouvertes.

En effet, la loi du 1<sup>er</sup> mai 1802 remplace les écoles centrales par des lycées<sup>178</sup>. En Belgique quatre lycées sont institués à Bruxelles, Gand, Liège et Bruges<sup>179</sup>. Cependant, les écoles centrales subsistent souvent plusieurs mois après leur suppression officielle, le temps que les lycées soient établis. Elles ne sont fermées qu'entre la fin de l'année 1802 et le milieu de l'année 1804. À Bruges, l'école centrale se maintient même jusqu'en 1807 tandis que le lycée n'est créé qu'en 1808<sup>180</sup>.

L'enseignement professé dans les lycées est nettement moins novateur que dans les écoles centrales. Les cours de sciences sont réduits au profit des langues anciennes. Bien que le dessin ne soit pas mentionné dans l'article de la loi précisant les disciplines enseignées dans les lycées, il y est cependant précisé qu'il y aura des « maîtres de dessin »<sup>181</sup>. Plusieurs professeurs des anciennes écoles centrales se chargent des cours de dessin : Pierre-Joseph François à Bruxelles, François Joseph Dewandre à Liège<sup>182</sup> et Pierre Mathieu Goddyn à Bruges<sup>183</sup>, mais ces cours sont nettement plus limités que dans les écoles centrales. La formation artistique est dorénavant enseignée au sein des académies.

La fermeture des écoles centrales est un événement important dans l'histoire des institutions artistiques puisqu'il modifie à la fois les conditions d'enseignement, mais aussi – nous le verrons – les modes de conservation et même d'encouragement.

## 2. *Le temps des académies*

La plupart des académies sont rouvertes sous le Consulat alors que les écoles centrales ne sont pas encore fermées et que l'espoir de voir se créer des écoles

spéciales n'est pas encore totalement éteint. Le 5 février 1800, dans son rapport sur les écoles centrales, le Comité d'Instruction publique souligne encore au ministre de l'Intérieur l'utilité de mettre en place ces écoles spéciales<sup>184</sup>. Le 22 juillet 1800, dans sa réponse à la demande d'établissement d'une école spéciale à Anvers, le ministre de l'Intérieur soutient l'idée d'avoir créé une école spéciale officieuse dans cette ville : « je vois avec plaisir le zèle des professeurs officieux de l'école actuelle et les invite à continuer ainsi, jusqu'à ce que les circonstances permettent de donner à cette école des preuves efficaces de l'intérêt qu'elle inspire »<sup>185</sup>. En rappelant que l'organisation de ces écoles spéciales n'est encore qu'un projet, il utilise invariablement le terme d'« académie » et d'« écoles spéciales » pour les définir : « l'établissement des écoles spéciales ou académies de peinture, sculpture, &c dans les départemens n'est encore qu'un projet »<sup>186</sup>. En 1802, la loi qui réorganise l'instruction publique et remplace les écoles centrales par des lycées, envisage encore la fondation d'« écoles spéciales » mais dans le domaine artistique, elles seront peu nombreuses : « Outre les écoles des arts du dessin, existant à Paris, Dijon et Toulouse, il en sera formé une 4<sup>e</sup> avec quatre professeurs »<sup>187</sup>. En 1803, lors de la visite du premier Consul à Bruxelles, les autorités communales de Bruxelles tentent une dernière fois de solliciter la création d'une école spéciale, mais en vain<sup>188</sup>. Dorénavant les académies assumeront exclusivement l'enseignement artistique.

À Bruxelles, la municipalité n'a pas attendu la suppression des écoles centrales pour rouvrir l'académie fermée en 1797. Suite à la pétition de plusieurs artistes bruxellois, un arrêté du nouveau maire Nicolas-Jean Rouppe, daté du 11 octobre 1800, officialise cette réouverture<sup>189</sup>. À partir de ce moment, les cours de dessin de l'école centrale sont donnés uniquement à des artisans ou des élèves qui désirent apprendre le dessin à titre de formation générale. Les jeunes qui se destinent à la carrière artistique se rendent quant à eux à l'académie<sup>190</sup>. La coexistence de l'école centrale et de l'académie ne semble pas susciter de problème dans cette ville. À Gand et Bruges, aucune mesure officielle ne décide de la réouverture des académies. Ces établissements, qui avaient subsisté officieusement, reprennent doucement leurs activités sous le Consulat et retrouvent réellement toute leur importance à partir de 1802, lors de la fermeture des écoles centrales<sup>191</sup>. À Mons, où l'académie avait été supprimée sous la Convention, le projet d'ouvrir un nouvel établissement apparaît en 1802, suite au vide laissé par la suppression de l'école centrale. Le 22 février 1803, une « École de Dessin » est ouverte<sup>192</sup>. À Namur aussi, la question de l'organisation d'un nouvel enseignement du dessin se pose au moment de la fermeture de l'école centrale. Bien que le cours de dessin soit établi en 1803 au sein de la nouvelle école secondaire municipale, cet enseignement est parfois défini comme une « Académie de Dessin, et d'Architecture civile et d'ornemens »<sup>193</sup>. Cependant, le nombre d'élèves y reste fort limité et le maître de dessin connaît souvent des difficultés pour percevoir son salaire<sup>194</sup>.

À Anvers, le statut de l'académie, qui avait subsisté officieusement sous l'appellation d'« École spéciale », est régularisé en 1804 lors de l'adoption d'un nouveau règlement. Le préambule précise que « l'académie de peinture d'Anvers s'est maintenue au milieu d'orages révolutionnaires, que l'instruction a toujours été donnée, mais qu'il convient de la régulariser pour la rendre plus utile »<sup>195</sup>.

À Liège, le rétablissement d'une académie prend davantage de temps qu'ailleurs. En 1806, le bibliothécaire de la ville de Liège, Nicolas Bassenge, constate le retard pris par cette ville dans le domaine de l'enseignement artistique : « Depuis nombre d'années, on demande généralement le rétablissement de cette académie si avantageuse pour Liège et les arts précieux qu'elle cultivait. Le Conseil communal a voté ce rétablissement [...] il est si facile ! Bruxelles, Anvers, Gand ont conservé les leurs, Namur son école. Elles sont dans la complete activité »<sup>196</sup>. Ce n'est qu'en 1813 qu'est fondée une école gratuite de dessin, peinture, sculpture et architecture qualifiée d'Athénée des Arts<sup>197</sup>.

L'ouverture de nouveaux établissements ou le rétablissement d'anciens sous le Consulat et l'Empire ne se réduit pas aux chefs-lieux des départements. Des académies ou écoles de dessin sont aussi accessibles à Louvain, Tournai, Turnhout et Termonde en 1800, à Alost et Courtrai en 1805, à Lierre en 1807 ainsi qu'à Saint-Nicolas en 1813<sup>198</sup>. La Belgique possède dès lors un nombre important d'établissements consacrés à l'enseignement du dessin. Charles Van Hulthem remarque, certes avec un peu d'exagération, que « presque toutes les villes y ont une académie de dessin [...] »<sup>199</sup>.

Avec la réapparition des académies, le pouvoir communal devient l'autorité de tutelle des établissements d'enseignement artistique. À la fermeture des écoles centrales qui dépendaient des autorités départementales, l'État autorise les villes à reprendre les institutions d'éducation. À Mons, afin de défendre la création d'une école de dessin, le préfet du département de Jemappes souligne, en 1802, qu'« il est du devoir de l'administrateur de conserver ce qui est utile dans la partie de l'Enseignement que la loi abandonne à l'industrie particulière ou à la sollicitude des autorités locales »<sup>200</sup>. Le matériel pédagogique utilisé pour les cours de dessin dans les écoles centrales est municipalisé et employé par le nouvel établissement<sup>201</sup>. Le financement des académies est supporté par les autorités communales, mais ces subsides ne permettent pas toujours de subvenir à l'ensemble des dépenses. Elles font alors appel aux souscriptions de particuliers, bien que ce recours ne soit plus aussi systématique que pendant la période autrichienne. À Gand, le secrétaire de l'académie, Norbert Cornelissen estime tout de même que les ressources de l'établissement consistent « principalement » dans le produit d'un « très grand nombre de souscriptions volontaires »<sup>202</sup>. Ce mode de financement reste cependant fort aléatoire et dépend de l'assiduité des membres à payer leurs cotisations. Pour former l'Athénée des Arts à Liège, « une souscription légère & proportionnée aux facultés de chaque bienfaiteur » est lancée en 1812<sup>203</sup>. Quelques mois plus tard, une lettre du préfet du département de l'Ourthe indique que, vu les développements de l'institution, ce mode de financement, d'ailleurs « précaire », est « insuffisant » et que le ministre de l'Intérieur privilégie un financement exclusivement communal<sup>204</sup>. Dès la fin de l'Empire, les académies ne sollicitèrent plus que rarement les souscripteurs. Ces établissements sont désormais pleinement financés par les autorités communales.

A l'exception de l'approbation des règlements, le pouvoir central n'apparaît plus dans la gestion des académies qu'indirectement par l'approbation du budget des communes et parfois lors de l'installation dans de nouveaux bâtiments. En effet, les préfets soumettent, comme pour toutes les associations, les règlements au ministre de



l'Intérieur qui se contente généralement d'approuver sans faire de modification <sup>205</sup>. La tutelle du gouvernement sur le budget des communes amène parfois ce dernier à prendre des décisions d'importance pour l'institution, notamment lorsqu'il refuse l'octroi du subside prévu par la commune. Ainsi, lors de l'établissement de l'Athénée des Arts à Liège, l'aide financière que les autorités communales souhaitent accorder au nouvel établissement est sévèrement réduite par le ministre <sup>206</sup>. Le gouvernement intervient également lorsqu'un bâtiment national est affecté à une académie. En 1810, le déplacement de l'académie d'Anvers dans le couvent des Récollets est donc autorisé par un décret impérial <sup>207</sup>. Ces interventions ponctuelles du pouvoir central ne découlent pas, comme sous le gouvernement autrichien, d'un intérêt marqué pour l'enseignement artistique ; il s'agit des autorisations nécessaires à toute association, à tout financement communal et toute appropriation de bâtiment national. Malgré les nombreuses pétitions, l'empereur n'octroie aucune protection impériale aux académies <sup>208</sup>. Le gouvernement ne prend aucune mesure visant à uniformiser l'enseignement ou même à préciser la dénomination toujours fluctuante de ces établissements. Généralement, les institutions utilisent le terme d'« Académie », plus prestigieux et permettant de souligner la filiation avec les établissements de la période autrichienne. Le pouvoir central a plutôt tendance à privilégier l'appellation « école de dessin ». Ainsi, à Anvers, le règlement de l'académie, datant de 1804, stipule que l'établissement « portera le Titre d'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture » mais l'arrêté de Napoléon officialisant le déménagement en 1810 qualifie cet établissement d'« école de dessin » <sup>209</sup>.

Dans les académies, institutions spécialisées pour l'enseignement artistique, les cours peuvent être plus développés que dans les écoles centrales où le cours de dessin faisait partie d'une formation générale. Cependant, il n'y a pas de rupture radicale entre les deux institutions puisque la plupart des professeurs de dessin des écoles centrales prennent la direction des académies : Pierre Joseph Célestin François à Bruxelles, Germain Joseph Hallez à Mons, Guillaume Herreyns à Anvers, Charles Van Poucke à Gand et, à Liège, François Joseph Dewandre qui était l'assistant de Léonard Defrance à l'école centrale. Si la formation de base reste la même, le nombre de professeurs est souvent étendu et plusieurs cours sont ajoutés au cursus. À l'académie d'Anvers, qui offre la formation la plus large, les élèves reçoivent des cours d'anatomie ainsi que des commentaires sur les auteurs des œuvres, les passions, l'histoire, les costumes, les végétaux et les animaux <sup>210</sup>.

Si des cours théoriques sont donnés dans beaucoup d'établissements pour les futurs artistes, les autorités continuent cependant à attacher beaucoup d'importance à la formation des artisans. Dans le but de leur rendre l'accès plus facile, beaucoup d'académies appliquent la gratuité <sup>211</sup>. Vu l'importance qu'il accorde aux artisans, l'Athénée des Arts de Liège est même qualifié d'« institution de bienfaisance » par le préfet du département de l'Ourthe <sup>212</sup>.

L'académie ne se limite pas seulement à l'enseignement. À Anvers, l'institution s'occupe également de l'organisation de voyages de perfectionnement à l'étranger dont les bénéficiaires sont sélectionnés lors d'un grand prix de peinture et de sculpture <sup>213</sup>. L'académie d'Anvers est également le lieu d'association d'artistes et d'amateurs. En effet, le règlement de 1804 précise que l'institution peut être



composée d'un nombre illimité d'artistes agréés – académiciens reçus sur pièce de réception – et d'amateurs <sup>214</sup>.

La pratique artistique en atelier complète toujours, comme pendant la période autrichienne, l'enseignement académique. Certains ateliers d'artistes célèbres, comme celui de Jacques Louis David à Paris s'apparentent à de véritables écoles privées où se rendent des artistes belges, notamment Joseph Denis Odevaere <sup>215</sup>. Dans les départements nouvellement réunis, les ateliers du peintre André Corneille Lens et du sculpteur Gilles Lambert Godecharle figurent parmi les plus recherchés <sup>216</sup>. Lieu de formation, mais aussi de sociabilité, le passage dans un atelier réputé est crucial pour la carrière d'un jeune artiste. Ainsi, l'enseignement prodigué par l'académie entre parfois en conflit avec celui donné par les artistes. À Anvers, les cours d'architecture, de perspective et d'ornements de l'académie sont très peu suivis et la direction de l'établissement impute cette situation aux « maîtres » qui empêcheraient leurs élèves de suivre les cours ailleurs que dans leurs ateliers. Le préfet est obligé d'intervenir et par un arrêté du 10 mai 1804, il stipule qu'il prendra des mesures contre ces « maîtres » pour les contraindre à laisser l'entière « liberté » du choix des études à leurs élèves <sup>217</sup>. Par ailleurs, certains cours particuliers sont parfois donnés par les professeurs de l'académie. En 1806, Mathieu Ignace Van Brée, premier professeur à l'académie d'Anvers, crée, notamment afin de combattre la mendicité, un « Atelier de Dessin et de Peinture pour les enfants pauvres ». Ces élèves perçoivent une rémunération hebdomadaire pour compenser le fait qu'ils se consacrent à l'apprentissage plutôt qu'au travail ou à la mendicité. Les meilleurs d'entre eux pourront ensuite suivre les cours à l'académie. Pour financer ce projet, Van Brée fait appel à tous les amateurs qui, par leurs dons, pourront y envoyer un enfant pauvre <sup>218</sup>. Il obtient même la protection de l'impératrice <sup>219</sup>.

## ***B. Des bouleversements aux sociétés et salons d'art contemporain***

### *1. Le temps des bouleversements*

Suite à sa réunion à la France, la Belgique se voit appliquer les lois portant suppression des corporations prises en 1791 <sup>220</sup>. Le 1<sup>er</sup> octobre 1795, jour de la réunion, l'abolition des corporations est annoncée par les représentants du peuple dans un discours qui insiste sur les conséquences de cette suppression dans le domaine des arts et des sciences : « Le génie fiscal enchaînait l'homme laborieux qui voulait se vouer aux sciences et aux arts. Quelques dispositions qu'il eût reçues en naissant ; quelques lumières qu'il eût ajoutées par la culture, s'il n'achetait le droit de faire valoir ses talents, il était condamné à une oisiveté aussi flétrissante pour lui-même que pernicieuse à la société. Vous êtes affranchis de ces entraves et vous pouvez, sans autre privilège que celui de votre vocation pour tel ou tel autre état, tirer un tribut légitime de votre industrie, et faire rentrer dans le néant l'intrigue patentée et l'ignorance à brevet. Les corps de métiers, les maîtrises et les jurandes sont incompatibles avec la constitution d'un peuple libre » <sup>221</sup>. Pour les artistes qui, depuis vingt-deux ans, ne s'affiliaient plus aux corporations, cette mesure ne transforme pas leur situation, excepté pour les sculpteurs qui, périodiquement, étaient encore soumis aux tracasseries des corporations qui estimaient qu'ils exerçaient une activité manuelle. Quant aux artistes qui, malgré la libéralisation de 1773, continuaient à

s'intégrer au régime corporatiste, ils doivent définitivement tirer un trait sur cette association séculaire et s'adapter à une nouvelle situation professionnelle.

Si les contraintes des corporations sont abolies et que le libre exercice de la profession est assuré, les artistes sont cependant susceptibles d'être soumis, comme les autres professions, aux droits de patente. Cependant, l'activité artistique se différencie de celle des autres catégories professionnelles par le prestige et le caractère libéral associés aux beaux-arts. Après de nombreux débats, l'article 11 de la loi du 28 octobre 1797 dispose que « Les peintres, graveurs et sculpteurs, [...] ne seront assujettis à la patente que pour les opérations commerciales »<sup>222</sup>.

Si le Directoire renforce le statut privilégié de l'artiste d'un point de vue professionnel, en le libérant définitivement de toutes les contraintes corporatistes et des obligations financières de la patente, cette période est particulièrement néfaste pour l'encouragement des beaux-arts. Les mécènes traditionnels, à savoir les nobles et les ecclésiastiques, ont émigré ou perdu une partie de leur fortune. Dans ce contexte de difficultés économiques et politiques, les nouvelles structures apparues depuis une dizaine d'années, comme les sociétés et les expositions connaissent, elles aussi, une crise profonde.

La période troublée de la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas propice au développement des deux sociétés apparues à Liège et Anvers. À partir de 1789, la Société d'Émulation de Liège tombe en léthargie pour une vingtaine d'années<sup>223</sup>. Quant à la jeune société artistique d'Anvers, fondée en 1788, elle est dissoute en 1794<sup>224</sup>. Sous le Directoire, apparaissent essentiellement des sociétés libres, pour le progrès des sciences, des lettres et des arts<sup>225</sup>. Elles sont vouées à la médecine, l'agriculture, la chimie, la physique et la botanique<sup>226</sup>. De nombreuses sociétés de ce type, souvent éphémères, sont créées sur le territoire de la Belgique actuelle dans les chefs-lieux des départements, généralement en liaison avec les écoles centrales<sup>227</sup>.

Bien qu'elles soient essentiellement consacrées aux sciences, aux lettres et aux arts en tant qu'arts mécaniques, certaines sociétés s'intéressent aux beaux-arts. À Bruxelles, chef-lieu du département de la Dyle, une Société libre des Sciences et des Arts est installée le 26 mai 1799 par l'administration départementale<sup>228</sup>. Sa fondation est une initiative du ministre de l'Intérieur afin « d'éclairer le gouvernement sur les améliorations et les encouragements qu'il peut apporter à l'agriculture, au commerce, aux arts, aux sciences, etc. »<sup>229</sup>. Elle comprend huit sections : à côté de celle de peinture, sculpture, architecture et dessin se trouvent celles consacrées à l'agriculture ; le commerce ; l'histoire naturelle, la physique et la chimie ; les belles lettres et la philosophie ; les sciences exactes, la navigation, la géométrie et l'astronomie ; la médecine, la pharmacie et la chirurgie ; la législation, le droit public, l'économie, la politique et la science<sup>230</sup>. Parmi les membres fondateurs, on compte huit scientifiques, sept hommes de lettres, cinq négociants, quatre agriculteurs, quatre médecins ou officiers de santé, trois hommes de loi, trois administrateurs, seulement deux peintres et quatre personnes d'autres disciplines<sup>231</sup>. La majorité de ces membres sont liés à l'école centrale du département de la Dyle. Comme pour nombre de ces sociétés, aucun document conservé ne permet de se faire une idée de ses travaux. Nous pouvons seulement observer qu'une section est destinée à la peinture, la sculpture,

l'architecture et le dessin et que les quarante membres fondateurs comprennent deux peintres.

Dans une période peu propice au mécénat et au développement du marché de l'art, la tenue d'expositions s'avère particulièrement utile pour assurer la publicité des artistes et entretenir l'espoir de pouvoir vendre quelques œuvres. À Paris, les salons biennaux connaissent une certaine vitalité du fait de leur ouverture, à partir de 1791, à tous les artistes et non plus aux seuls agrégés de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Cependant, si le nombre de participants augmente en 1791 puis en 1793, on assiste à leur diminution aux salons de 1795, 1796, 1798 et de 1799<sup>232</sup>. Plusieurs projets d'autres expositions voient le jour dans la capitale, mais ils sont éphémères<sup>233</sup>. La Société des Amis des Arts organise ses salons à partir de 1790, mais ils seront supprimés après 1792<sup>234</sup>. En Belgique, les sociétés d'Anvers et de Liège, en léthargie, n'organisent plus aucune exposition durant la Convention et le Directoire. Seule l'académie de Gand met en place, en 1796, un salon dont le catalogue compte 183 numéros et pendant lequel un concours de peinture est organisé<sup>235</sup>.

## 2. *Le temps des sociétés et des salons*

La stabilité du Consulat et de l'Empire est propice à l'encouragement des arts. Bien que le retour des émigrés et le Concordat permettent à la noblesse et à l'Église de jouer à nouveau un rôle au sein de la société, ces deux catégories de mécènes traditionnels ne jouissent plus de la même influence que sous l'Ancien Régime. Les commandes artistiques restent rares et les nouvelles formes d'encouragement des beaux-arts que sont les sociétés et les expositions, plus que jamais indispensables, offrent l'occasion aux artistes de se réunir et de vendre leurs œuvres à une bourgeoisie en pleine expansion.

Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, l'Europe connaît un essor des sociétés savantes, scientifiques, littéraires, artistiques et musicales<sup>236</sup>. Au début du Consulat, des sociétés libres des sciences, des arts, d'agriculture et de commerce sont créées par les administrations départementales dans la plupart des chefs-lieux des départements réunis<sup>237</sup>. Beaucoup d'autres associations scientifiques, médicales ou littéraires sont fondées, mais connaissent une existence brève. Ce sera le cas de la société libre des Sciences et des Arts, d'Agriculture et de Commerce de Bruxelles et la Société philomatique de Mons en 1799, la Société de Littérature de Bruxelles en 1800, la Société d'Émulation des Sciences physiques, chimiques et naturelles de Mons en 1801, la Société de Jurisprudence de Bruxelles et la Société de Littérature de Namur en 1802, la Société libre des Sciences physiques et médicales de Liège en 1806, la Société d'Encouragement pour l'Agriculture et l'Industrie de Mons en 1808, la Société d'Émulation des Sciences physiques, chimiques et naturelles de Bruxelles en 1810 ainsi que la Société médicale d'Émulation de Tournai en 1812<sup>238</sup>.

Dans le domaine artistique, les deux sociétés apparues, sous l'Ancien Régime, à Liège et à Anvers restent inactives. Au contraire, à la fin du Consulat, de nouveaux projets associatifs, fort différents, voient le jour à Anvers et à Bruxelles.

Le 1<sup>er</sup> décembre 1799, le ministre de l'Intérieur adresse à tous les départements une brochure de la Société des Amis des Arts de Paris recommandant aux administrations de développer ce type d'associations<sup>239</sup>. Cette société, créée en 1790

par l'architecte Charles de Wailly, organisa des expositions en 1790, 1791 et 1792, au cours desquelles les souscriptions de particuliers ont permis l'achat d'œuvres d'art. Celles-ci sont ensuite distribuées entre les souscripteurs par tirage au sort <sup>240</sup>. À Anvers, quelques documents d'archives témoignent de l'existence, entre 1800 et 1801, d'une Société des Amateurs de Peinture qui se réunit dans la salle de la Bourse anciennement occupée par l'académie. Cette association semble ne s'être intéressée qu'à l'exposition de quelques peintures anciennes et n'a pas développé l'achat d'œuvres contemporaines <sup>241</sup>. En revanche, une éphémère Société des Amis des Arts dépendant de la Société d'Émulation d'Anvers est fondée le 23 octobre 1802 <sup>242</sup>. Elle s'inspire de l'association créée par Charles de Wailly pour offrir, grâce à des souscriptions de particuliers, des prix d'encouragement aux artistes <sup>243</sup>.

La Société des Amis des Arts, fondée par Charles de Wailly, est connue à Bruxelles depuis la fin de la période autrichienne. En 1791, le catalogue d'exposition de cette société parisienne mentionne en effet que « c'est à M. de Wailly qu'elle doit la première idée de son établissement, et que cet Artiste, appelé à Bruxelles où il est depuis cinq mois pour la construction d'un théâtre, s'est occupé de faire des prosélytes parmi les étrangers qu'il fréquente » <sup>244</sup>. D'ailleurs, le projet d'association de souscripteurs à Bruxelles en 1803, émane de Guillaume Bosschaert, conservateur du musée de Bruxelles qui, pendant la période autrichienne, avait été en contact avec Charles de Wailly <sup>245</sup>. La recommandation du ministre de l'Intérieur en 1799 a sans doute motivé Guillaume Bosschaert à réaliser un projet dont il avait déjà entendu parler une dizaine d'années auparavant. Le 20 juin 1802, lors du discours de la distribution des prix à l'académie de Bruxelles dont il est le secrétaire honoraire, Guillaume Bosschaert demande au maire, Henri Joseph Van Langenhoven, d'autoriser la création d'une société d'amateurs qui se chargerait d'acquérir des œuvres à répartir ensuite au moyen d'une loterie. Il semble faire allusion à la société créée par Charles de Wailly en 1791 : « un établissement, imaginé dans le temps où les troubles qui agitaient la France laissaient pressentir l'influence funeste qu'ils auraient sur la destinée des Artistes. Plusieurs hommes (j'en rappelle le souvenir avec éloge) se sont réunis pour aller au-devant du talent délaissé. Ses meilleurs ouvrages, justement appréciés [...] font l'objet d'une loterie qui se renouvelle toujours avec de nouveaux succès » <sup>246</sup>. Le maire répond qu'il examinera le projet de Guillaume Bosschaert avec intérêt <sup>247</sup>.

À l'instar de l'éphémère Société des Amis des Arts d'Anvers dépendant de la Société d'Émulation de la même ville, l'association bruxelles est envisagée dans le sillage d'une autre société. Vers février 1803, une Société de Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture est fondée à Bruxelles par Guillaume Bosschaert qui en est le secrétaire <sup>248</sup>. Six mois plus tard, celle-ci se compose « de tous les artistes distingués de cette ville », notamment d'André Corneille Lens et de Pierre Joseph Célestin François <sup>249</sup>. Avec le soutien du maire de la ville, elle obtient le droit d'occuper un local dans les bâtiments de l'école centrale qui vient d'être supprimée et où se situe toujours le musée : « ce projet [...] a pour but les progrès des arts. Puisque le Musée se trouve dans le même local, l'instruction en sera plus facile, en même tems que par l'exposition des ouvrages de nos artistes. Il règnera plus d'émulation parmi eux » <sup>250</sup>. Un guide de voyage sur Bruxelles publié en 1803, se fait l'écho de ce souhait d'exposition d'œuvres contemporaines afin d'en encourager la vente. L'auteur fait

dire à l'un de ses personnages qui visite le musée de Bruxelles : « J'aimerais qu'on y plaçât quelques beaux tableaux des peintres vivans de votre pays, ce qui serait un objet d'émulation nationale, et en même temps un encouragement pour les artistes qui ont quelquefois le désagrément de ne pouvoir vendre de leur vivant les productions de leur génie, tandis qu'on se les arrache quand ils ne sont plus »<sup>251</sup>. Une exposition d'œuvres d'artistes vivants, la première exposition d'art contemporain à Bruxelles, est finalement organisée, durant l'été 1803, dans les locaux du musée, récemment ouvert au public. Les auteurs du catalogue du musée, publié au même moment, mentionnent d'ailleurs la présence de cette exposition dans une des salles et renvoient le lecteur à une notice particulière<sup>252</sup>. En consultant cette notice, c'est-à-dire le livret explicatif des œuvres exposées, on constate qu'il ne s'agit encore que d'une exposition locale fort modeste (24 participants, 47 œuvres), organisée à la hâte à l'occasion de la visite du Premier Consul dans la ville, et dans laquelle la plupart des exposants sont membres de la Société de Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture de Bruxelles<sup>253</sup>. Les organisateurs ont pour ambition de renouveler cette exposition tous les ans, chaque fois à partir du 2 thermidor, en souvenir de l'arrivée, le 2 thermidor an XI (22 juillet 1803), du Premier Consul à Bruxelles. Cependant, l'exposition ne pourra être renouvelée l'année suivante ; il faudra attendre 1811 pour qu'un événement de ce type se tienne à nouveau dans cette ville.

En 1804, si aucune exposition d'art contemporain ne se tient, le projet d'une société de souscripteurs pour soutenir les artistes vivants refait cependant surface. Le maire l'appuie, mais le préfet est réticent<sup>254</sup>. Le 13 mai 1804 est publié un *Projet d'association À la Société de Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture, établie dans la Commune de Bruxelles, sous l'agrégation du Préfet*. Il s'agit du dernier document conservé concernant cette association. Dans cette publication, il est question d'une « Association honoraire » formée de membres honoraires qui souscriraient pour « procurer des Primes d'encouragement aux Artistes qui composent ladite Société [...] »<sup>255</sup>. Les souscripteurs pourraient suggérer des thèmes iconographiques aux artistes dont les œuvres seraient ensuite acquises par la société lors d'une exposition et réparties entre les membres honoraires au moyen d'une loterie<sup>256</sup>.

Toutefois, tout comme la tentative de loterie artistique dans les années 1780 aux expositions de la Société d'Émulation de Liège, ces deux projets – anversois et bruxellois – ne sont pas suivis d'effet et ces sociétés disparaissent. Les organisateurs ont cependant réussi à faire connaître, au public d'Anvers et de Bruxelles, le procédé d'encouragement par souscriptions et tirage au sort, qui se développera dans les salons triennaux de la période hollandaise<sup>257</sup>.

Au début de l'Empire, plus aucune société artistique n'existe donc en Belgique. À la fin de la période française, cinq sociétés sont en activité à Gand, Liège, Bruxelles, Malines et Anvers. Excepté celle de Liège qui résulte de la réouverture de la Société d'Émulation sous l'Ancien Régime, elles apparaissent toutes sous l'Empire et constitueront les piliers de la vie artistique de ces villes durant une grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle.

À Gand, la Société des Beaux-Arts est fondée en septembre 1808<sup>258</sup>. Elle est divisée en classes consacrées exclusivement aux beaux-arts – peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin – et étendues ensuite à la littérature et la musique<sup>259</sup>.

Les travaux de cette société visent essentiellement à encourager les beaux-arts par la réflexion théorique. Ainsi, une question mensuelle est posée à tous les membres sur le perfectionnement des arts <sup>260</sup>. Cette société s'inspire de l'Institut de France créé en 1795 et réorganisé en 1803, également composé de plusieurs classes, mais qui réunit à la fois les arts et les sciences <sup>261</sup>. En 1808 toujours, cet institut tient lieu de modèle à la création de l'Institut royal des Sciences, des Lettres et des Arts d'Amsterdam <sup>262</sup>. La Société des Beaux-Arts de Gand cultive des liens étroits avec l'académie de la ville, puisque son président, le peintre Pierre Van Huffel, est également professeur-directeur de cet établissement d'enseignement et que Norbert Cornelissen est à la fois le secrétaire de la société et de l'académie <sup>263</sup>. En 1809, un an après la formation de la société gantoise, une autre association de type savant, la Société d'Émulation de Liège, est rétablie et réorganisée. Elle est formée de différents comités, dont un consacré à la littérature et aux beaux-arts. Cependant, son action dans le domaine artistique reste limitée <sup>264</sup>.

Au cours des dernières années de l'Empire, trois sociétés artistiques « pour l'Encouragement des Beaux-Arts » sont fondées à Bruxelles (1811), Anvers (1811) et Malines (1812) <sup>265</sup>. Elles sont essentiellement vouées à l'organisation de salons et de concours financés par les souscriptions de particuliers : « La réussite de ce projet dépend principalement du nombre & de la munificence des souscripteurs », reconnaît la société anversoise <sup>266</sup>. À Bruxelles, seuls les amateurs peuvent être membres effectifs tandis que les artistes ne peuvent être nommés que membres honoraires <sup>267</sup>. Le choix des membres de la direction de ces sociétés témoigne combien celles-ci sont liées aux autorités communales et aux académies. À Bruxelles, le duc d'Ursel, maire de la ville, est président de la société et Guillaume Bosschaert est à la fois secrétaire honoraire de l'académie et membre de la direction de la société <sup>268</sup> ; à Anvers, le directeur de l'académie est vice-président de la société <sup>269</sup>.

L'activité de ces sociétés anversoise, bruxelloise et malinoise se différencie nettement de celle des sociétés gantoise et liégeoise. Pour les premières, il ne s'agit pas de susciter des études théoriques sur l'art, mais d'organiser des expositions et des concours. La Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles prévoit également de financer les voyages d'études de jeunes artistes à l'étranger, mais il semble que seul François Joseph Navez ait pu bénéficier de ce type d'encouragement lors de son séjour parisien de juin 1813 à janvier 1816 <sup>270</sup>. Grâce à la naissance de ces sociétés, les salons des beaux-arts bénéficient d'une structure inédite qui va leur permettre de se développer.

L'organisation de salons des beaux-arts se répand dans de nombreuses régions durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ceux de Paris, qui reprennent bisannuellement à partir de 1802, restent les plus prestigieux. Dans les départements réunis, les villes, qui à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient organisé des expositions, tentent de présenter à nouveau ce type d'événements. En 1802, la Société d'Émulation de Liège, qui n'a plus monté d'exposition depuis quatorze ans, cherche à renouer avec cette tradition, mais le projet échoue en raison du peu de participants <sup>271</sup>. À Gand, « Deux des plus puissans moyens pour encourager les arts et exciter l'émulation parmi les Artistes, sont le concours et l'exposition publique de l'art ouverte à tous » annoncent, le 26 juin 1802, les présidents et directeurs de l'académie de la ville



à l'occasion de l'ouverture d'un salon des beaux-arts après six ans d'interruption <sup>272</sup>. Durant toute la période du Consulat et de l'Empire, l'académie de Gand organisera des expositions biennales avec concours. La Société des Beaux-Arts de Gand participe quelquefois à la création de concours, mais la direction des expositions reste confiée à l'académie <sup>273</sup>. A Bruxelles, une exposition d'art contemporain se tient, durant l'été 1803, dans les locaux du musée mais, malgré le souhait des organisateurs, elle ne pourra être renouvelée l'année suivante <sup>274</sup>. Quant à Anvers, la société artistique à l'origine des expositions entre 1789 et 1793 n'existe plus. L'académie de la ville, avec l'aide du maire et du préfet, entreprend d'organiser ces manifestations artistiques, mais les expositions de 1804, 1805 et 1807 n'attirent que peu d'artistes et le projet sera abandonné <sup>275</sup>.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, des expositions diverses apparaissent également comme, par exemple, les expositions florales ou industrielles. Ainsi, dans la grande salle de l'hôtel de ville de Gand, le 15 juillet 1803, fut inaugurée, par le premier Consul alors en visite, une exposition des produits du Commerce et de l'Industrie dans laquelle les tableaux de Paelinck, Van Huffel et Van Poucke côtoyaient tissus, papiers, poteries, machines, tabacs et chapeaux <sup>276</sup>.

Alors que, excepté à Gand, les dix premières années du XIX<sup>e</sup> siècle ne se caractérisent que par de très rares expositions, les salons connaissent un développement sans précédent au début de la deuxième décennie. Ceux de Liège en 1810, 1811 et 1813, restent très modestes et limités aux artistes locaux tandis que ceux de Gand, Bruxelles, Anvers et Malines sont plus imposants <sup>277</sup>. En 1811, la jeune Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles organise sa première exposition qui obtient un succès remarquable relaté dans le journal *L'Oracle* : « Cette ville présente en ce moment aux amis des arts, un spectacle aussi intéressant que nouveau. Depuis long-tems les artistes de ce département [...] demandaient, réclamoient même un salon d'exposition et de concours, où ils pussent mettre sous les yeux du public les fruits de leurs travaux [...] » <sup>278</sup>. Les premiers salons à Malines et à Anvers se tiennent respectivement en 1812 et 1814. À l'initiative de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers, un accord est conclu entre cette société et celles de Gand et de Bruxelles pour organiser leurs salons, alternativement <sup>279</sup>. Bien que cette structure triennale soit appliquée à partir de 1813 et qu'Anvers soit la première à devoir accueillir un salon, celui de Bruxelles, déjà prévu depuis quelques mois, est exceptionnellement maintenu cette année-là. À partir du salon de Gand en 1814, le système triennal est strictement respecté : Bruxelles en 1815, Anvers en 1816, Gand en 1817, etc. Cet accord permet de donner davantage d'ampleur aux expositions dès lors que le rythme triennal plutôt que biennal permet d'investir une somme plus importante. Ces salons accueillent alors l'ensemble de la production artistique des neuf départements réunis ; ils se présentent comme la vitrine de l'école flamande.

La situation des départements belges se caractérise par l'efflorescence du nombre d'expositions, sur un territoire assez limité, et par la diversité des structures institutionnelles, les salons gantois et les premiers salons anversoises sous le Consulat restant traditionnellement rattachés aux institutions d'académies (modèle traditionnel du XVIII<sup>e</sup> siècle), les autres étant organisés par des sociétés vouées à l'encouragement des beaux-arts (modèle novateur qui caractérisera le XIX<sup>e</sup> siècle).



À Paris, le nombre d'œuvres présentées aux salons est en constante augmentation et dépasse le millier à la fin de l'Empire <sup>280</sup>. Loin de compter un nombre aussi considérable, le catalogue du salon de Bruxelles de 1813 atteint 369 numéros [voir annexe 1]. Il s'agit cependant d'un nombre exceptionnel pour les salons belges. Le salon de Gand est en évolution depuis le Consulat et, après un net accroissement en 1808, année de la création de la Société des Beaux-Arts, il atteint près de 300 numéros à la fin de l'Empire. Les expositions de la Société d'Émulation de Liège, qui reprennent à la fin de cette période, dépassent à peine la centaine de numéros, niveau semblable à celui antérieur à la période française. À Anvers, alors que les modestes expositions du Consulat n'excèdent pas cinquante numéros, celle de 1813, organisée pour la première fois par la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts, compte 224 numéros et les deux autres salons mis en place par des sociétés d'encouragement, à Bruxelles et Malines, présentent dès leur première année un chiffre élevé : 338 à Bruxelles en 1811 et 240 à Malines en 1812. À la fin de l'Empire, les salons belges, excepté celui de Liège, comptent entre 224 et 369 numéros. Le nombre a presque triplé par rapport aux expositions de l'Ancien Régime.

Les salons artistiques se prolongent durant une période de trois semaines à un mois. À Liège, les expositions se tiennent dans une des salles de la Société libre d'Émulation. Les sociétés de Bruxelles, Anvers et Malines ne possédant pas de locaux adéquats, les salons prennent place dans les salles de l'académie de la ville à Anvers et Malines, et dans le musée à Bruxelles. À Gand, les salons, installés dans l'hôtel de ville jusqu'en 1810, sont ensuite transférés à l'académie qui organise ces événements <sup>281</sup>.

Contrairement aux salons parisiens où un jury d'admission est rétabli en 1800 pour déterminer les œuvres qui méritent d'être exposées, aucune sélection stylistique n'est opérée dans les salons belges <sup>282</sup>. Tous les artistes et amateurs, y compris les enfants, peuvent venir y exposer leurs œuvres. Les rares cas d'exclusions sont justifiés non par des raisons artistiques, mais par des motifs religieux, politiques ou moraux. Ainsi, au concours de genre du salon d'Anvers en 1813, la société rejette l'œuvre du peintre bruxellois Constantin Coene dont le thème est inspiré d'un conte « licencieux » de Jean de La Fontaine et porte la devise « Tout homme est homme et les moines surtout » <sup>283</sup>. Bien que l'artiste propose de modifier sa devise et de présenter son tableau comme un « sujet édifiant », la commission maintient son refus <sup>284</sup>. Au salon de Bruxelles de 1811, un tableau représentant une religieuse allaitant un enfant est retiré de l'exposition sur les ordres du préfet <sup>285</sup>. Au même salon, *La religieuse espagnole* de Philippe Van Brée, frère de Mathieu Ignace, est ôtée des cimaises car, selon Liévin De Bast, le sujet rappelle trop la campagne d'Espagne alors menée par l'empereur <sup>286</sup>. À Gand, dès 1796, l'académie rejette les œuvres « indécentes ou satyriques » <sup>287</sup> et à Liège, le règlement de 1811 invoque à la fois les raisons politiques, religieuses et morales pour refuser d'exposer certaines œuvres : « aucun morceau qui pourrait blesser la décence, ou faire naître des allusions contre le gouvernement ou la religion » et ajoute même, dans un excès de pudibonderie, que « Les objets qui comporteraient nécessairement des nudités, tels que des académies, des desseins, etc. seront déposés dans un cabinet particulier pour les gens de l'art » <sup>288</sup>.

« Tout à l'émulation », proclame la devise d'un participant au concours d'architecture du salon d'Anvers en 1813<sup>289</sup>. La compétition entre les artistes est considérée comme l'un des meilleurs moyens de stimuler la création artistique. Des concours sont organisés conjointement aux salons et les œuvres des participants y sont exposées. Dès la reprise de ses salons en 1802, l'académie de Gand reprend la tradition des concours qu'elle avait lancée dix ans plus tôt. Elle réserve ceux de dessin à ses anciens élèves alors que ceux de peinture et de sculpture sont accessibles à tous les artistes<sup>290</sup>. Durant les premières années de l'Empire, seul le salon d'Anvers organise également un prix, en 1805. Liège opte uniquement pour l'octroi de médailles à quelques œuvres exposées<sup>291</sup>.

Avec le développement des salons à la fin de l'Empire, les concours prennent de l'ampleur et les nouvelles sociétés de Bruxelles (1811) et d'Anvers (1813) organisent de grands concours financés par les souscriptions de particuliers<sup>292</sup>. À Bruxelles, cinq concours sont consacrés respectivement à la peinture d'histoire (le prix est une médaille d'or de 800 francs), la peinture de paysage (prix : médaille d'or de 600 francs), la sculpture (prix : médaille d'or de 600 francs), l'architecture (prix : médaille d'or de 300 francs) et au dessin (prix : médaille d'honneur)<sup>293</sup>. À Anvers, les catégories sont à peu près identiques – le concours de dessin fait place à la peinture de genre – mais les prix comportent à la fois une médaille et une rétribution financière : la peinture d'histoire (médaille d'honneur et 800 francs), la peinture de paysage (médaille d'honneur et 600 francs), la peinture de genre (médaille d'honneur et 500 francs), la sculpture (médaille d'honneur et 600 francs), l'architecture (médaille d'honneur et 300 francs). Dans ce contexte de développement des concours, Gand décide d'ajouter un prix pour la peinture de paysage. En 1812, il existe donc dans cette ville, trois concours en dehors des prix réservés aux élèves de l'académie : la peinture d'histoire (médaille d'or et 600 francs), la peinture de paysage (320 francs) et la sculpture (médaille d'argent)<sup>294</sup>. Dans les salons triennaux, les concours sont accessibles à l'ensemble des artistes de l'empire qui disposent généralement de plus d'un an pour créer l'œuvre dont le sujet est déterminé préalablement. Pour le concours du salon de Gand en juillet 1812, les sujets ont été annoncés dès le 20 novembre 1811<sup>295</sup>. Afin de donner le plus de légitimité possible aux jugements des concours, les pouvoirs organisateurs tenteront de former des jurys composés d'artistes renommés provenant des principales villes belges. En 1810, le règlement de Gand fait appel aux « Artistes qui soutiennent par leurs talens la gloire de l'École Belgique »<sup>296</sup> et la société de Bruxelles, en 1811, mentionne les « Artistes de Bruxelles et des villes circonvoisines »<sup>297</sup>. Un tableau conservé au musée de la Ville de Bruxelles représente la distribution des prix du concours organisé par la société bruxelloise en 1811. Une inscription précise, dans la partie inférieure droite du tableau, sous le drap relevé, qu'il s'agit de la « Première distribution des prix de la Société des beaux-arts de Bruxelles à l'hôtel de la Mairie le 24 novembre 1811 » [illustration n° 11]<sup>298</sup>.

Avec la mise en place du système triennal, près d'un tiers des artistes de chacune des villes organisatrices forme parfois le jury<sup>299</sup>. L'organisation de ce type d'encouragement devient la caractéristique exclusive des salons triennaux de Gand, Bruxelles et Anvers puisque Malines n'organise pas de concours.

Les concours et expositions sont décrits dans plusieurs publications. En France, celles-ci ont donné naissance à la critique d'art <sup>300</sup>, à la fin de l'Ancien Régime et à Paris, sous l'Empire, elles offrent parfois l'occasion à leurs auteurs d'exprimer leurs opinions politiques <sup>301</sup>. En Belgique, des catalogues sont publiés depuis les premières expositions apparues pendant la période autrichienne, mais ce n'est que sous l'Empire que ces publications se développent. Les catalogues deviennent de plus en plus précis et sont souvent précédés d'un programme annonçant les modalités d'exposition et de concours. Les discours présentés lors des remises de prix sont eux aussi édités. Par ailleurs, les comptes rendus dans la presse se systématisent et, à la fin de l'Empire, des opuscules sur les expositions sont publiés par des particuliers <sup>302</sup>. Le premier opuscule paru concerne l'exposition de Liège de 1810. L'auteur, l'avocat J.-B. Henoul, y fait l'éloge, sous une forme épistolaire, d'une série d'ouvrages présentés à cette exposition <sup>303</sup>. Au salon bruxellois de 1811, trois connaisseurs rédigent des comptes rendus qui sont publiés sous forme d'opuscules : le critique français Pauselle, le Gantois Norbert Cornelissen et un certain L.C.D.B. qui n'est autre que le chevalier de Burtin <sup>304</sup>. Les jugements de ce dernier, estimés trop critiques à l'égard des œuvres exposées, suscitent d'ailleurs une polémique, par pamphlets et articles de presse interposés <sup>305</sup>. En 1812, le secrétaire de la société qui est aussi celui de l'académie écrit un hommage consacré au salon de la ville <sup>306</sup>. L'apogée se situe en 1813, année où se tiennent à la fois le salon biennal de Bruxelles et le premier salon triennal d'Anvers. De même, *Coup d'œil*, dans la tradition des ouvrages publiés depuis 1810, est un écrit qui se situe entre le compte rendu et la critique légère <sup>307</sup>. À Anvers, on assiste à une véritable polémique qui illustre la tension entre les partisans d'une critique vive et les défenseurs des artistes, rebelles aux opinions trop incisives. Quatre opuscules anonymes paraissent sous la forme d'une conversation de visiteurs du salon. Les deux premiers, *L'Étranger et l'Anversois* relatant un dialogue entre deux connaisseurs et la *Critique-Éloge*, reflète d'une conversation entre un couple et un connaisseur, portent des jugements parfois péremptoires sur les peintures exposées <sup>308</sup>. Suivant le même procédé, deux autres auteurs répondent à ces publications et défendent les artistes : *Arlequin et l'Étranger* riposte au premier, *Tout-Doux ou examen impartial de la Critique-Éloge*, au second <sup>309</sup>. Après l'exposition de 1813, ce type d'ouvrage disparaît.

Les salons des beaux-arts ne sont pas les seuls lieux d'expositions artistiques de l'époque. À Gand, la Société des Beaux-arts et de Littérature organise annuellement des expositions d'œuvres d'art produites par ses membres et parfois d'œuvres particulières, comme ce fut le cas après l'envoi d'un tableau d'un jeune peintre, parti en Italie dans le but de parfaire sa formation artistique <sup>310</sup>.

Lors des salons, le catalogue invite quelquefois le visiteur à se rendre dans l'atelier d'un artiste pour y admirer une œuvre qui n'a pu être déplacée. L'atelier devient un lieu d'exposition et accueille parfois des œuvres d'un artiste autre que son propriétaire. Gilles Lambert Godecharle ouvre son atelier à plusieurs œuvres de son ancien élève, le sculpteur Lateur, résidant alors à Paris ; une annonce est publiée dans le journal *L'Oracle*, précisant que l'on pourra « les voir et en acquérir, tous les jours, le matin » <sup>311</sup>.

Avant de placer les œuvres commandées dans le lieu pour lesquelles elles ont été créées, il devient courant de les exposer au public. Cette pratique touche notamment les tableaux destinés aux églises. Ainsi, avant d'être suspendue dans l'église d'Evergem en 1819, la toile *Les disciples d'Emmaüs* de Joseph Paelinck est exposée dans son atelier à Bruxelles, puis à l'hôtel de ville de Gand <sup>312</sup>.

### C. *Des muséums aux musées*

#### 1. *Le temps des muséums*

Des actes de vandalisme ont été commis en Belgique au début de la période française, mais ils touchèrent assez peu les œuvres d'art en comparaison avec la France. Lors de la seconde entrée des Français, en juin 1794, le plus fort de la Terreur est passé et les révolutionnaires optent de plus en plus clairement pour la conservation. L'enlèvement des signes de culte et de féodalité, par exemple, n'a que peu de conséquences sur les œuvres d'art. À Gand, la municipalité précise, sous l'impulsion de Charles Van Hulthem qu'il ne faut pas « donner à ces décrets une extension que le corps législatif n'a pas entendu lui donner lui-même en les rendant destructifs [...] le règne de la liberté ne doit pas être celui du vandalisme » ; que pour les œuvres de grands maîtres qui se trouvent dans les églises, il faut demander un avis préalable afin de « les [les signes] faire disparaître sans leur causer de dommages réels [...] » et que, pour celles qui sont conservées dans les « bibliothèques, cabinets, musées publics ou particuliers, vous devez savoir qu'il est défendu de les détruire, mutiler ou altérer en aucune manière sous prétexte de faire disparaître les signes de la royauté ou de féodalité » <sup>313</sup>. Plus que les destructions, ce sont les réquisitions de tableaux de l'école flamande, en 1794, destinés au Muséum des Arts de Paris, qui ont marqué l'opinion publique. Plusieurs centaines de tableaux de Rubens, Van Dyck, Jordaens, de Crayer sont ainsi retirés des établissements ecclésiastiques qui les conservent <sup>314</sup>. Ces nouvelles sécularisations qui intensifient encore l'exode des chefs-d'œuvre sont principalement opérées entre juillet et octobre 1794. Certains contemporains les qualifient de « vandalisme » alors que ce terme est utilisé pour la première fois par l'abbé Grégoire durant l'été 1794 pour dénoncer les destructions et non pas les réquisitions <sup>315</sup>. En 1799, le futur conservateur du musée de Bruxelles, Guillaume Bosschaert, dans la minute de sa lettre adressée au ministre de l'Intérieur pour réclamer la restitution de certaines œuvres prises en 1794, remplace une de ses phrases sur ces réquisitions – « Le vandalisme qu'a exercé tant de ravages au milieu des temples révolutionnaires, a aussi étendu sa main dévastatrice sur la Belgique » – par une autre, plus nuancée – « dans un tems ou la cy-devant Belgique était encore considérée et traitée en pays conquis » <sup>316</sup>. Quant à Lemonnier, un ami de Bosschaert qui soutient ses requêtes depuis Paris, il utilise une formule qui ne présente plus du tout les réquisitions de manière négative : il parle de ce « département [celui de la Dyle] révééré et qui a versé à flots les hauts moyens d'instruxion dans la capitale, versés un peu malgré lui » <sup>317</sup>.

Après les conquêtes scientifiques de l'an II (1794), c'est la nationalisation des biens ecclésiastiques qui va bouleverser l'histoire des œuvres d'art. La confiscation des biens ecclésiastiques est appliquée dans les départements nouvellement réunis par les arrêtés du 1<sup>er</sup> septembre 1796 sur les couvents, du 26 octobre 1797 sur les églises

non desservies par un curé assermenté et du 25 novembre 1797 sur les communautés séculières<sup>318</sup>. Ces mesures de nationalisation des biens immobiliers et mobiliers des établissements ecclésiastiques – terres, bâtiments, objets liturgiques, œuvres d’art, etc. – engendrent d’importantes transformations sociales, économiques, religieuses et artistiques<sup>319</sup>. De nombreuses églises ont été détruites – les cathédrales Saint-Lambert à Liège et Saint-Donat à Bruges – ou sauvées in extremis – la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles ou la cathédrale Saint-Aubain à Namur<sup>320</sup>. Parmi les biens mobiliers, les métaux sont généralement fondus, les matériaux tels que le bois, la pierre ou le marbre sont vendus.

Quant aux milliers d’œuvres d’art sécularisées, si certaines sont vendues, d’autres sont conservées par décision des autorités locales. La conservation des œuvres émane à la fois d’initiatives locales et de la volonté du gouvernement. Le 13 mars 1797, alors que plusieurs départements ont déjà envoyé des commissaires dans les établissements supprimés, le ministre de l’Intérieur envoie une circulaire à toutes les administrations centrales des départements nouvellement réunis ; celle-ci structure et systématise ce que des initiatives locales avaient déjà amorcé :

« Il existe dans les maisons religieuses supprimées de votre département, citoyens, beaucoup d’objets d’arts tels que tableaux, gravures, sculptures, marbres, &c. Il importe à la République et aux arts que ces objets précieux soient recueillis soigneusement et soustraits aux dilapidations. En conséquence, je vous invite à nommer un juri tel que celui qui est déjà établi à Gand, pour faire la recherche de tous les objets d’arts qui peuvent se trouver dans les différentes maisons dont il s’agit et les faire déposer dans le chef-lieu.

Votre amour pour les arts et votre attachement à la République m’assurent, citoyens, que vous vous hâterez de prendre cette mesure conservatrice et que le choix des individus qui composeront le juri ne laissera aucune crainte sur les dilapidations qu’il est essentiel de prévenir. Je recommande particulièrement cet objet à votre zèle. Vous voudrez bien me faire part des résultats de vos soins »<sup>321</sup>.

Ainsi, dans chaque département, des commissaires sont nommés par les administrations municipales, sur les conseils des jurys temporaires des arts, pour rechercher les objets d’arts et sciences à soustraire des ventes de biens nationaux. Si des hommes de lettres, des médecins et des scientifiques s’occupent de la recherche des livres et des objets scientifiques, ce sont généralement des artistes qui s’attachent à la sélection des œuvres d’art : principalement les peintres François Joseph Van der Donckt et Pierre Goddyn ainsi que le sculpteur Maximilien Van Lede dans le département de la Lys<sup>322</sup>, l’amateur-artiste Guillaume Bosschaert dans celui de la Dyle<sup>323</sup>, Charles Van Poucke dans celui de l’Escaut<sup>324</sup>, Juppin dans celui de Sambre-et-Meuse<sup>325</sup>, les peintres Léonard Defrance, Joseph Dreppe et François-Joseph Dewandre dans celui de l’Ourthe<sup>326</sup>, les peintres Guillaume Herreyns et Schaeken dans celui des Deux-Nèthes<sup>327</sup>, ainsi que le peintre Germain-Joseph Hallez et l’orfèvre Philippe-Joseph Capiaumont dans celui de Jemappes<sup>328</sup>. Les missions de ces experts, entre 1797 et 1799, s’effectuent dans un contexte difficile : problèmes de financement, oppositions de certains ecclésiastiques, urgence avant la vente, difficultés de transport<sup>329</sup>.

Contrairement à la période des conquêtes artistiques en 1794, les œuvres d’art sélectionnées ne sont plus envoyées au musée de Paris, mais au chef-lieu du

département où certains de ces dépôts vont donner naissance aux premiers musées de Belgique.

La loi portant création des écoles centrales précise que des collections à usage pédagogique seront formées : une bibliothèque publique, un jardin botanique et des cabinets d'histoire naturelle, de chimie et de physique <sup>330</sup>. Bien qu'il ne soit pas fait mention de musée, les œuvres d'art sécularisées qui arrivent au chef-lieu de chaque département vont être confiées à ces écoles centrales dans lesquelles les professeurs de dessin rassemblent, pour leurs élèves, des modèles tels que des gravures, des dessins et des sculptures antiques en plâtre <sup>331</sup>. La fonction éducative permet de justifier la décontextualisation et la conservation des œuvres d'art appartenant aux établissements ecclésiastiques. Cependant, le placement des tableaux et sculptures auprès des écoles centrales ne signifie pas nécessairement que ces œuvres sont disposées dans les locaux où se donnent les cours et qu'elles servent effectivement de modèles. Le dessin représentant l'essentiel de l'enseignement, ce sont donc les gravures, les dessins et les sculptures antiques qui sont utilisées en priorité par le professeur. Quelques documents témoignent néanmoins de l'utilisation de tableaux pour l'instruction des élèves. À Namur, le professeur Nicolas Pinet, dont le cours est « très borné par le manque de modèles propres à exercer les plus avancés d'entre eux [les élèves] » <sup>332</sup> est autorisé à « retirer alternativement ceux des objets d'art actuellement au dépôt qui pourraient lui être de quelque utilité pour l'enseignement » <sup>333</sup>. À Mons, le dépôt d'œuvres d'art est placé « sous la direction du professeur de dessin de l'École centrale qui en tire ce qu'il juge convenir pour l'instruction de ses élèves » <sup>334</sup>.

Le lien des dépôts avec les écoles centrales permet non seulement de trouver une fonction effective ou théorique à ce patrimoine décontextualisé, mais également de financer les recherches des commissaires chargés de la sélection des œuvres sécularisées. En effet, l'administration du Domaine, chargée de réaliser les biens nationaux, refuse de subventionner une structure qui n'a pas pour finalité la vente des œuvres. Quant à l'administration départementale, elle reçoit parfois un budget spécifique pour ces missions, mais celui-ci est vite épuisé. C'est le fonds particulier des écoles centrales qui, le plus souvent, sera exploité <sup>335</sup>. Ce financement est d'ailleurs facilité par le fait que plusieurs des commissaires chargés des recherches sont aussi les professeurs de dessin des écoles centrales : Charles Van Poucke dans le département de l'Escaut, Léonard Defrance dans celui de l'Ourthe, Pierre Mathieu Goddyn dans celui de la Lys, et Guillaume Herreyns dans celui des Deux-Nèthes.

Les dépôts d'œuvres d'art sont placés auprès des écoles centrales sises dans les anciens établissements ecclésiastiques tels que le couvent des Carmes à Anvers, l'abbaye de Baudeloo à Gand, le collège des Jésuites wallons à Liège, l'abbaye des Dunes à Bruges ainsi que dans l'ancien palais de Charles de Lorraine à Bruxelles. À Namur, le dépôt ne sera placé qu'en 1800 auprès de l'école centrale située dans l'ancien collège des jésuites. Avant cette date, il était installé au couvent des Carmes, trop exigü, et à l'église Saint-Loup, anciennement celle des jésuites et bientôt rendue au culte <sup>336</sup>. À Mons, la situation est un peu particulière puisque les œuvres jugées dignes de servir à l'instruction des élèves sont conservées dans les locaux de l'école centrale située dans le couvent des Ursulines alors que le surplus est placé dans l'ancienne abbaye d'Épinlieu auprès de la bibliothèque de l'école <sup>337</sup>. À Anvers, les



dépôts passent de l'ancien couvent des Carmes à l'église des Carmes <sup>338</sup>. À Liège, avant d'être à l'école centrale, ils se situaient dans le palais des princes-évêques. Tant les mauvaises conditions de transport lors de la sélection dans les établissements ecclésiastiques que les déménagements successifs, portent préjudice à la conservation des œuvres, car comme le souligne Joseph Dreppe à Liège, « plus on déplace les effets précieux, plus on les détériore, plus on leur nuit » <sup>339</sup>.

Les œuvres d'art sélectionnées par les commissaires sont donc concentrées, sous le Directoire, dans les chefs-lieux des départements. Encore faut-il nommer du personnel chargé de conserver ces œuvres. La loi relative à la création des écoles centrales, si elle prévoit le poste de bibliothécaire, n'envisage pas la nomination d'un conservateur pour un musée. De même que pour les cabinets d'histoire naturelle, de physique et de chimie, ainsi que le jardin botanique où les professeurs chargés d'enseigner ces disciplines s'occupent des collections, le professeur de dessin gère habituellement le dépôt d'œuvres d'art. Ce cas de figure se rencontre à Anvers, Bruges, Liège et Mons. À Gand, l'administration centrale du département de l'Escaut tente tout d'abord de nommer un « conservateur du muséum », le médecin J.-B. Vervier, membre du Jury d'Instruction publique, mais, quelques semaines plus tard, elle supprime ce poste et place le dépôt sous la direction de Charles Van Poucke, professeur de dessin à l'école centrale <sup>340</sup>. Le ministre de l'Intérieur approuve cette décision car, dit-il, « aucune loi n'institue de conservateurs particuliers pour les différens cabinets ci-dessus désignés et affectés à chaque école. Il paraît donc par le silence du législateur à cet égard que les professeurs de ces différentes parties doivent être les conservateurs des objets et des instrumens nécessaires à leurs cours » <sup>341</sup>. Dans le département de Sambre-et-Meuse, l'administration départementale refuse, malgré sa demande, de confier la collection d'objets d'art de Namur au bibliothécaire. En 1797, elle nomme « conservateur » une personne indépendante de l'école, le citoyen Juppin <sup>342</sup>. Cependant, ce poste ne bénéficiant pas de reconnaissance officielle, le salaire de ce dernier sera payé avec plusieurs années de retard, sur le budget de la bibliothèque de l'école centrale. Ce poste est supprimé trois ans plus tard et le bibliothécaire, conformément à son souhait, assume finalement la surveillance de la collection d'objets d'art <sup>343</sup>. À Bruxelles, l'administration départementale désigne aussi un « conservateur » en la personne de Guillaume Bosschaert, un des commissaires chargés de la recherche dans les établissements ecclésiastiques supprimés. Toutefois, le ministre de l'Intérieur ne le reconnaît pas en tant que tel et il exercera, pendant plusieurs années, cette fonction à titre bénévole <sup>344</sup>.

Le premier travail des personnes responsables de ces collections consiste à inventorier les œuvres et ensuite à les trier <sup>345</sup>. À Bruges et à Bruxelles, on trouve des mentions des jurys procédant à la sélection des œuvres du dépôt <sup>346</sup>. Les conditions de travail sont difficiles, les tableaux étant « entassés les uns sur les autres. Il a fallu les juger pour ainsi dire d'un coup d'œil » <sup>347</sup>. L'état des œuvres est déplorable et, à Bruges, Pierre Mathieu Goddyn écrit : « Je me vois privé de commencer mes opérations de placer les objets d'arts que renferme le Muséum. [...] Tous les tableaux doivent être restaurer, plus ou moins ; tel qu'encadrement, châssis à renouvelés, netoyer les tableaux, chaînons et croches de fer, pièces des bois qui traversent les arcs, pour placer les tableaux dessus » <sup>348</sup>. Les administrations départementales



constatent l'absence de tableaux majeurs au sein des dépôts et en informent le ministre de l'Intérieur au moment de l'envoi de leurs inventaires. L'administration du département de la Dyle explique : « Vous y verrez peut-être avec surprise que dans la collection peu nombreuse de nos meilleurs tableaux, il ne s'en trouve aucun de ces peintres célèbres qui ont illustré l'école flamande »<sup>349</sup>. Le préfet du département des Deux-Nèthes interpelle le ministre de la même manière : « Vous serez étonnés, en le parcourant de n'y trouver aucun de ces noms fameux, qui jadis immortalisèrent l'école flamande »<sup>350</sup>. Les personnes chargées des dépôts et le conseil d'administration des écoles centrales, relayés par les autorités départementales, réclament au ministre de l'Intérieur des tableaux du Musée central de Paris, particulièrement ceux qui ont été pris en 1794, lors des conquêtes artistiques<sup>351</sup>. Ces pétitions témoignent de la prise de conscience de l'intérêt d'un dépôt d'œuvres d'art au sein des chefs-lieux des départements. Ces premières tentatives montrent que les administrations départementales ne considèrent plus ces collections comme le simple corollaire de la nationalisation des biens ecclésiastiques, mais comme des institutions à vocation muséale, dignes d'être enrichies par des œuvres majeures.

Cependant, ces dépôts ne bénéficient, sous le Directoire, que d'une position très précaire. Si les termes utilisés de « muséum » ou « muséum de l'École centrale » dans les arrêtés qui prescrivent le transport des œuvres sécularisées impliquent une reconnaissance tacite de ce lieu de conservation par les administrations départementales, le gouvernement reste, pour sa part, silencieux sur leur statut<sup>352</sup>. Seule la collection de Gand est reconnue officiellement sous le Directoire. En effet, l'administration départementale prend la décision de transférer le dépôt d'œuvres d'art dans l'église Saint-Pierre. Le ministre de l'Intérieur appuie cette décision, mais fait savoir que cette mesure ne peut être que « provisoire » étant donné que l'établissement des musées relève du pouvoir législatif qui n'a toujours pris aucune décision relative aux musées de province<sup>353</sup>. Le Directoire exécutif relaie alors cette proposition de déménagement au Conseil des Cinq-Cents. Le 9 septembre 1798, celui-ci adopte, pour la première fois, suite à l'approbation de la prise de possession d'un établissement national, une loi qui reconnaît officiellement l'existence d'un « muséum » en Belgique : « Considérant qu'il est de la gloire nationale et du véritable intérêt public de multiplier les moyens propres à exciter le talent, et échauffer le génie ; Considérant encore que pour prévenir la dégradation des objets d'arts disposés dans les différens dépôts ou établissement public du département de l'Escaut, il importe de les rassembler dans l'enceinte commune où leur conservation peut être plus assurée [...] Le Directoire exécutif est autorisé à mettre à la disposition de l'administration centrale du Département de l'Escaut, la ci-devant église de Saint-Pierre, à Gand, à l'effet d'y former un Museum national consacré aux arts »<sup>354</sup>.

Si, sous le Directoire, ni le pouvoir exécutif ni le pouvoir législatif ne prennent d'autres mesures d'officialisation des musées, ils s'intéressent cependant ponctuellement à leurs collections. En 1799, le ministre de l'Intérieur envoie des formulaires reprenant de nombreuses questions concernant les bibliothèques aux commissaires du Directoire exécutif en poste auprès des administrations centrales des départements. Il précise que « Des questions du même genre pouvant être posées relativement aux musées, dépôts d'objets d'arts, cabinets d'histoire naturelle, le

Commissaire du Directoire exécutif est invité à placer dans un cahier particulier, les renseignements qu'il pourra donner sur ces établissements : ainsi il dira combien il y a de musées, de dépôts d'objets d'arts, de cabinets de physique et d'histoire naturelle ; il fera connaître les différens objets qu'ils renferment, dans quel ordre ils sont disposés et par qui ils sont tenus ». Il envisage une redistribution entre les différens départements : « Nos richesses en ce genre étant mises sous ses yeux [ceux du gouvernement] par des tableaux exacts, il prendra les moyens les plus efficaces et les plus justes pour les rendre utiles ; et les lumières alors, par-tout également propagées, affermiront par-tout également le règne de la liberté »<sup>355</sup>. Si les questionnaires relatifs aux bibliothèques sont complétés avec précision, on ne trouve aucune trace d'information sur les dépôts d'objets d'arts et sciences<sup>356</sup>. Les renseignements recueillis ne débouchent sur aucune mesure en matière muséale. Les collections d'œuvres sécularisées n'ont pas d'existence juridique claire. Édouard Pommier qualifie les différentes collections de la fin du Directoire situées sur l'ensemble du territoire français de « musées de fait » dont le « statut est mal défini » et « l'existence est juridiquement précaire »<sup>357</sup>.

Peut-on même parler de « musées » à propos des sept dépôts d'œuvres sécularisées installés dans les chefs-lieux des départements réunis sous le Directoire ? Des documents émanant des écoles centrales, des administrations départementales et du ministère de l'Intérieur utilisent ce terme, le plus souvent sous sa forme latine « muséum », mais ces mentions ne correspondent pas exactement à la définition contemporaine donnée par l'International Council of Museums : « une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation »<sup>358</sup>. Sans véritable statut officiel ni budget propre, ni personnel exclusivement chargé de leur conservation, ces collections dépendant des écoles centrales ne peuvent être considérées comme des institutions de conservation à part entière. Les œuvres ne sont d'ailleurs jamais accessibles au public. Tout au plus, quelques tableaux sont utilisés par les professeurs de dessin dans les cours qu'ils prodiguent aux élèves. Même le « muséum » de Gand, reconnu par le pouvoir législatif, n'est pas ouvert au public. La constatation de l'administration départementale de Sambre-et-Meuse qu'« il ne s'agit pas dans ce moment d'un Établissement d'objets d'arts et sciences, mais qu'il est question seulement de recueillir dans un dépôt provisoire ceux de ces objets qui se trouvent Épars dans le Département [...] » peut s'appliquer à l'ensemble des départements réunis<sup>359</sup>. À la fin du Directoire, si les collections de livres issus de la nationalisation des établissements ecclésiastiques donnent naissance à des bibliothèques accueillant le public, les œuvres d'art, quant à elles, ne forment encore que des dépôts au statut précaire, mais qui conduiront parfois, sous le Consulat et l'Empire, à la création des premiers musées belges au sens moderne du terme<sup>360</sup>.

## 2. *Le temps des musées*

En Belgique, à la fin du Directoire, il n'existe pas de musée au sens moderne du terme, mais uniquement sept collections d'œuvres d'art sécularisées placées auprès

des écoles centrales dans les chefs-lieux des départements. Le statut de ces dépôts n'est pas défini et les œuvres ne sont pas accessibles au public. Sous le Consulat et l'Empire, certains d'entre eux disparaissent, d'autres donnent naissance à des musées. Trois mesures prises en 1801 et 1802 vont déterminer l'avenir des institutions de conservation.

Le 1<sup>er</sup> septembre 1801, un arrêté consulaire, pris à l'initiative du ministre de l'Intérieur Chaptal, forme quinze collections d'œuvres d'art qui sont mises « à la disposition » de certaines villes de province <sup>361</sup>. Par cette mesure, le gouvernement répond aux nombreuses requêtes des différents départements français visant à redistribuer, en province, les richesses artistiques concentrées au Muséum du Louvre. Les départements réunis ont été particulièrement actifs pour demander cette redistribution qu'ils considèrent comme une compensation, et même une restitution, des œuvres d'art saisies par les armées françaises en 1794 <sup>362</sup>. Bien qu'il ne crée pas véritablement de « musée », mais envoie des « collections », l'arrêté du 1<sup>er</sup> septembre 1801 représente une étape importante dans l'histoire des musées de province <sup>363</sup>.

Le 1<sup>er</sup> mai 1802, une loi décide de remplacer les écoles centrales par des lycées <sup>364</sup> et les collections liées aux écoles centrales, notamment celles formées par les œuvres d'art sécularisées, sont placées sous la direction des autorités municipales. En 1807, cette municipalisation est confirmée par la déclaration selon laquelle les frais liés aux collections scientifiques et artistiques sont supportés par le budget communal, et, en 1811, par la concession définitive aux communes des bâtiments qui conservent ces collections <sup>365</sup>.

Un mois plus tôt, le 8 avril 1802, le Concordat du 15 juillet 1801 est publié avec les articles organiques qui règlent les détails d'application <sup>366</sup>. Cette pacification religieuse entraîne la restitution des biens nationaux non encore aliénés, dont une partie des œuvres d'art. Les modalités de restitution sont précisées dans les décrets du 27 juillet 1803 et du 17 juillet 1805 <sup>367</sup>.

Ces mesures artistiques, éducatives et religieuses ont une influence majeure sur les musées et les églises. Dans les départements réunis, seule la ville de Bruxelles compte au nombre de celles qui, suite à l'arrêté du 1<sup>er</sup> septembre 1801, jouissent de l'envoi d'une collection <sup>368</sup>. Certaines autres villes témoignent de leur déception, particulièrement Anvers. Le préfet du département des Deux-Nèthes, Charles d'Herbouville, s'en plaint auprès du ministre de l'Intérieur <sup>369</sup>. Il obtient finalement deux tableaux de Rubens <sup>370</sup>.

La suppression des écoles centrales entraîne de nombreuses incertitudes quant au sort des collections artistiques en Belgique qui perdent leur institution de tutelle. Pour assurer la survie de ces collections, quelques municipalités proposent d'en prendre la charge qui, du fait de leur liaison aux écoles centrales, incombait jusque-là aux autorités départementales. Ainsi, les collections sont municipalisées à Anvers, Bruxelles et Gand entre 1802 et 1804. À Anvers, l'inventaire de la collection de l'ancienne école centrale est officiellement remis aux autorités communales le 26 décembre 1802 <sup>371</sup>. À Bruxelles, une commission est mise en place en mars 1803 afin d'analyser les modalités de gestion de la collection d'œuvres d'art et des collections scientifiques <sup>372</sup>. À Gand, le 23 mai 1804, le ministre de l'Intérieur signale au préfet du département de l'Escaut que, suite à sa demande, la Ville de Gand peut

disposer du musée et de la bibliothèque <sup>373</sup>. Ailleurs, les collections demeurent auprès des écoles centrales jusqu'à ce que celles-ci soient effectivement fermées.

En outre, la plupart des œuvres d'art sont restituées aux églises suite au Concordat. Les villes qui résistent le mieux à ce mouvement sont à nouveau celles d'Anvers, Bruxelles et Gand où seules sont rendues les œuvres de moindre qualité qui ne sont pas exposées. Le plus souvent, la recontextualisation s'y effectue sous la forme d'une mise en dépôt, ce qui signifie que les établissements ecclésiastiques jouissent de l'usage, mais pas de la propriété des œuvres <sup>374</sup>. Dans les autres villes, les restitutions finissent par entraîner la dispersion de l'ensemble de la collection et ce, malgré la résistance de certains préfets et responsables de dépôts. À Mons, si Germain Joseph Hallez, professeur de dessin de l'école centrale, accepte aisément de se défaire des œuvres de faible qualité, il tente cependant de conserver les meilleures afin qu'elles servent de modèle aux élèves. Lors de la demande de l'église Sainte-Waudru, il écrit au préfet du département :

« le 16 thermidor an X

Au préfet,

Il m'est bien flatteur de communiquer avec vous sur l'intérêt que m'inspire les beaux-arts relativement aux objets propre à former les élèves confiés à mes soins, vous avez pu juger par l'empressement que j'ai mis à élever le sanctuaire de l'apollon, de la peine que j'aurois à le voir crouler aussi promptement qu'il fut élevé. Je me plais à croire monsieur, que je n'aurai pas besoins de m'apuyer des principes pour vous prouver combien tout les objets qui compose cette Salle d'étude sont avantageux pour des jeunes gens, qui réclament par mon organe auprès de vous un protecteur, fort de leur disposition j'ose donc élever la voie pour vous prier de les soutenir dans l'espoir de voir accorder de nouveaux objets, loin d'en ôter. Vous savez monsieur que l'art d'exiter l'émulation est bien au-dessus des leçons que l'on ne parvient à soutenir le courage que par l'espoir du mieux. Je vous déclare donc que le renversement de cet établissement produiroit l'effet contraire. Au demeurant je vous prie de croire que vos volontés seront pour moi des ordres respectables.

Votre plus dévoué Serviteur. Hallez » <sup>375</sup>.

À cette lettre, il joint une liste des œuvres à conserver et termine par « je cède tout le reste » <sup>376</sup>. Dans sa réponse, le préfet du département de Jemappes se défend de vouloir la disparition du « musée », mais il insiste pour que les œuvres qui ne sont d'aucune utilité soient restituées : « Je ne vois rien dans les renseignements que je vous ai demandés, citoyen professeur, qui puisse exciter vos inquiétudes et celles de vos élèves. J'ai pris trop à cœur l'établissement de votre petit musée pour que j'en veuille la destruction. Je suis un peu plus constant dans mes idées. Mais ce qui n'est pas placé dans ce musée, sera beaucoup mieux établi à Ste Waudru que sous les remises d'Épinlieu ou dans de grandes salles ou personne n'est introduit ; Je vais donc autoriser la mairie de Mons à retirer de ce dernier local et à faire porter à Ste Waudru les objets que vous désignerez dans votre état comme pouvant être remis » <sup>377</sup>.

À Liège, les difficultés engendrées par la suppression de l'école centrale et les restitutions aux églises motivent sans doute plusieurs amateurs à demander la création d'un musée. Une lettre du préfet du département de l'Ourthe datée du 2 novembre 1801 rend compte d'une telle requête : « aux am[at]eurs de Peinture. J'ai reçu Citoyens, les observations que vous m'avez adressées sur les avantages qui résulteraient pour

Liège d'avoir dans ses murs une collection de tableaux. Je partage et vos soins et vos regrets. Je vais transmettre au Gouvernement votre réclamation & je mettrai une satisfaction particulière à appeler son attention sur une demande qui intéresse aussi la Ville de Liège »<sup>378</sup>.

À la même époque, Dieudonné Malherbe, dans son *Hommage à la Société d'Émulation*, souligne l'intérêt que représenterait un musée consacré aux célèbres artistes liégeois :

« Si ma muse n'a point chanté Douffet, et quelques autres grands artistes de mon pays, c'est qu'elle n'aurait pu leur donner que des éloges vagues, et rien moins que caractéristiques ; car je n'ai pas encore eu le plaisir de voir un seul des tableaux de ce grand maître, qui sont presque tous dans les palais des Princes d'Allemagne. Si le Gouvernement depuis deux siècles avoit tous les ans appliqué la somme modique de trois cens écus, à l'achat des cinq ou six plus belles pièces de nos artistes, nous posséderions aujourd'hui une galerie que l'on citeroit par-tout avec admiration, qui nous feroit goûter en tous tems les plus douces jouissances, qui éclaireroit et stimulerait tout-à-la fois nos Dessinateurs, nos Peintres, nos Sculpteurs, nos Architectes, nos Ciseleurs, etc., et qui en attirant dans notre Ville une foule de riches étrangers, lui auroit déjà valu au moins trois millions de florins. J'offre donc au Préfet, j'offre au Gouvernement actuel ce groupe de considérations comme les seuls traits de Civisme dont je me sens capable, et je les invite humblement à daigner utiliser cette pensée patriotique »<sup>379</sup>.

Le défaut d'accès et les mauvaises conditions de présentation des œuvres d'art dans les dépôts placés auprès des écoles centrales ruinent toute tentative de contrer les arguments avancés par les autorités ecclésiastiques qui en demandent la restitution. Pierre-Philippe Crombet, le bibliothécaire de l'école centrale du département de Sambre-et-Meuse, doit bien reconnaître que les tableaux seraient « mieux placés à la cathédrale que dans la Bibliothèque de l'École centrale »<sup>380</sup>. Le consul Lebrun arrive à la même conclusion lors de sa visite au dépôt de Bruges : « tous ces tableaux seroient infiniment mieux placés dans une église que dans ce local »<sup>381</sup>. Ainsi, malgré les résistances de certains artistes, amateurs et préfets, les dépôts d'œuvres sécularisées sont dispersés à Mons et Namur tandis qu'à Liège et Bruges, quelques œuvres sont conservées à l'académie et à l'hôtel de ville<sup>382</sup>. Les collections de Gand, Bruxelles et Anvers sont les seules qui comptent encore un nombre considérable d'œuvres d'art. Ce sont elles qui donneront naissance aux premiers musées publics en Belgique.

Si l'on considère que l'ouverture au public est une des composantes essentielles de l'institution muséale, force est de constater qu'il n'existe pas de musée belge avant 1802<sup>383</sup>. En effet, en novembre de cette année-là, le musée de Gand, dont l'installation à l'église Saint-Pierre avait fait l'objet d'une mesure officielle quatre ans plus tôt, ouvre pour la première fois ses portes au public suivi moins d'un an plus tard, durant l'été 1803, par le musée de Bruxelles, enrichi par l'envoi de tableaux de Paris<sup>384</sup>.

Ces ouvertures au public s'accompagnent de la publication de catalogues reprenant le détail de la collection [illustration n° 12]<sup>385</sup>. Après les inventaires très sommaires de la fin du Directoire, ce type de publications pousse les conservateurs à affiner la sélection des œuvres, à préciser l'identification de l'auteur, à mieux définir le sujet représenté et à faire des commentaires stylistiques. Les collections

sont en constante évolution suite aux nouvelles attributions, aux découvertes dans les réserves, aux réévaluations et aux nouveaux accrochages. Les catalogues donnent vite lieu à de nouvelles éditions complétées. Sous le Consulat et l'Empire, cinq catalogues sont publiés à Gand et Bruxelles. Ils comptent entre 221 et 305 numéros, plusieurs œuvres pouvant être répertoriées sous un même numéro [voir annexe 2].

Durant l'Empire, les restitutions aux églises d'œuvres jugées peu dignes d'être exposées se poursuivent, généralement sous la forme de mises en dépôt, aux musées de Gand et de Bruxelles. Le ministre de l'Intérieur, lui-même, défend parfois l'institution muséale. Lorsque les marguilliers de l'église Notre-Dame de Courtrai réclament, en 1803, des tableaux exposés aux musées de Bruxelles et de Paris, il refuse catégoriquement : « l'intention du gouv[ernemen]t est que les ouvrages d'arts déposés dans les musées n'en soient pas retirés particulièrement lorsqu'ils ont été jugés dignes d'en faire l'ornement » et, avec beaucoup de finesse, ajoute que « Cette mesure est commandée par l'intérêt des arts. Elle a pour objet encore l'avantage des artistes dont les ministres du culte employeront sans doute les talents à l'ornement des temples »<sup>386</sup>. En 1811, le musée de Bruxelles profite à nouveau de l'envoi de tableaux par le gouvernement<sup>387</sup>. Cette seconde expédition suscitera elle aussi de nombreuses réactions de la part d'Anvers et de Gand<sup>388</sup>.

À Anvers, la collection reste confinée à l'académie alors que le préfet insiste pour qu'elle soit accessible au public surtout depuis qu'elle s'est enrichie des tableaux envoyés par le Muséum central des Arts de Paris. En octobre 1802, il écrit à Guillaume Herreyns, directeur de l'académie : « Depuis longtemps, Citoyen, je me suis plaint de ce que les tableaux de Rubens que j'ai apportés de Paris ne sont point exposés aux regards du public et courent le risque de se gâter [...] »<sup>389</sup>. Comme aucune mesure n'est prise, il lui envoie une seconde lettre en septembre 1803 : « Je vous ai chargé, Citoyen de tout disposer pour qu'il y eut cette année une exposition de Tableaux ; cependant voilà les beaux jours qui se passent & rien n'est encore préparé pour cet effet »<sup>390</sup>. En 1810, le déménagement de l'académie et de la collection dans l'ancien couvent des Récollets fait l'objet d'un décret impérial puisque ces bâtiments font partie des biens nationaux. Ce décret du 5 mai 1810 représente la première reconnaissance officielle du musée d'Anvers dans un acte émanant du pouvoir central : « L'Église et la partie des bâtiments des Récollets de la ville d'Anvers, désignés au plan ci-joint arrêté par le préfet du département des Deux-Nèthes le 22 décembre 1807, sont mis à la disposition de la dite ville, pour y placer une École de dessin et un musée »<sup>391</sup>. Ce déménagement accompagné d'une reconnaissance officielle est une étape dans l'histoire de la collection anversoise, mais elle n'est toujours pas suivie d'une ouverture au public.

Sous l'Empire, seuls les musées gantois et bruxellois sont organisés. En 1807, Charles Van Hulthem constate que « Les musées de Gand et de Bruxelles sont organisés ; ce dernier sur-tout remarquable par les beaux tableaux qu'il renferme et par leur bonne disposition. [...] On doit regretter que le musée d'Anvers ne soit pas encore organisé ; un grand nombre de tableaux s'y trouvent entassés les uns sur les autres, et risquent de périr par l'humidité et le peu de soin qu'on en a »<sup>392</sup>.

Ces musées sont des institutions communales depuis la suppression des écoles centrales. Comme la justification principale de la conservation de ces œuvres



sécularisées est de servir à la formation artistique des jeunes artistes, le musée de Gand se rapproche naturellement de l'académie de la ville qui est également placée sous l'autorité communale. En 1809, les collections gantoises sont transférées de l'église Saint-Pierre, rouverte au culte, à l'ancien collège des Augustins où se situe l'académie <sup>393</sup>. Si au moment de son ouverture en 1802, ce musée est géré à la fois par le directeur de l'académie Charles Van Poucke et par Pierre François de Goesin-Verhaeghe, nommé conservateur, après le déménagement, il sera exclusivement dirigé par le directeur de l'académie <sup>394</sup>. À Bruxelles, le musée est géographiquement séparé de tout établissement éducatif, mais des liens privilégiés l'unissent à l'académie dont le secrétaire honoraire, Guillaume Bosschaert, assume également la fonction distincte de conservateur du musée <sup>395</sup>. À Anvers, la collection, municipalisée, est placée auprès de l'académie de la ville dès la fin de l'année 1802 et le règlement, établi en 1804, précise que le directeur de l'académie, Guillaume Herreyns, est le « gardien du musée » <sup>396</sup>. La charge de directeur d'académie, déjà fort lourde, l'empêche de prendre le temps nécessaire pour s'occuper des œuvres. En demandant l'établissement d'un inventaire de la collection en 1806, le préfet précise à Guillaume Herreyns que « si vos occupations ne vous permettaient pas de vous y livrer de suite ou que vous ayez besoin d'être secondé, je vous invite à vous concerter avec Monsieur Van Brée qui se chargera volontiers d'une partie de ce travail » <sup>397</sup>.

L'apparition des premiers musées belges sous le Consulat et l'Empire participe d'un mouvement général de développement des institutions de conservation à travers l'Europe. Les envois déterminés dans l'arrêté Chaptal du 1<sup>er</sup> septembre 1801 facilitent non seulement l'ouverture du musée de Bruxelles en 1803, mais entraînent par ailleurs la création des musées de Marseille et de Bordeaux en 1804, de Lyon en 1806, de Rouen et de Caen en 1809 <sup>398</sup>. Des dépôts d'œuvres sécularisées servent de base à la fondation de la pinacothèque de Venise en 1807 et de la Galleria di Brera à Milan en 1809. Dans les pays alliés à l'empire français, la famille de Napoléon Bonaparte manifeste également un grand intérêt pour les musées, ce dont témoigne la création du Koninklijk Museum (actuel Rijksmuseum) à Amsterdam en 1808 ainsi que le projet de Joseph Bonaparte de créer une galerie de tableaux à Madrid. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart des États possèdent des collections artistiques ouvertes au public. Le collectionneur François-Xavier de Burtin estime que ces « trésors nationaux » sont les « preuves les plus convaincantes d'un haut degré de civilisation, d'un état de paix et de prospérité durables, d'une sage économie dans l'emploi des deniers publics, et d'un gouvernement éclairé, doux et paternel ! » <sup>399</sup>.

Le souci de conservation et de présentation des œuvres d'art ancien qui caractérise le temps des musées pendant la période française entraîne également une nouvelle disposition des œuvres d'art dans les églises. Suite au Concordat de 1801, de nombreuses églises sont rouvertes et une partie des œuvres sécularisées sous le Directoire leur est restituée. Cependant, ces recontextualisations ne signifient pas un retour à la situation pré-révolutionnaire. La présentation et le statut des œuvres des établissements ecclésiastiques sont modifiés.

L'état généralement déplorable de ces bâtiments au moment où ils sont rendus au culte, requiert le plus souvent une rénovation. Les travaux sont parfois partiellement financés par les dons du Premier Consul qui octroie lors de sa visite en 1803, 20 000



francs à l'église Notre-Dame à Anvers et 15 000 francs à l'église Sainte-Gudule à Bruxelles <sup>400</sup>. À l'église Sainte-Waudru à Mons, rouverte le 10 octobre 1802, les frais de restauration sont supportés par des souscriptions de particuliers <sup>401</sup>.

L'espace des églises se transforme. Une nouvelle sensibilité religieuse mêlée à la simplicité prônée par le néo-classicisme engendre un certain dépouillement des édifices religieux. En général, le jubé qui sépare le chœur de la nef et une partie des nombreux autels secondaires sont retirés. Ainsi, à l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, « Le tableau du maître-autel a été ôté et la vue pénètre présentement du grand portail jusqu'au fond de la chapelle de la Magdelène » et « Tout ce qu'elle avait d'étranger à son architecture a disparu, et la simplicité qui fait son mérite inspire à la fois l'étonnement et le respect » <sup>402</sup>. Ces mesures rappellent les recommandations prescrites deux cents ans plus tôt par le concile de Trente <sup>403</sup>. En outre, les vitraux font l'objet d'une attention particulière et les murs sont repeints en blanc. Des œuvres d'art sont remplacées, mais leur nombre reste moins élevé que sous l'Ancien Régime <sup>404</sup>. Cette réduction correspond mieux à la sensibilité du public, ce dont témoigne, par exemple, les remarques de Julie, l'héroïne d'un guide bruxellois de 1803 : « J'ai toujours pensé, ajouta Julie, qu'une demi-douzaine de tableaux de main de maître, et avec cela de bonnes orgues, suffisaient pour enchanter les yeux et les oreilles, et pour répandre dans les cœurs ces sentimens religieux qui inspirent la vraie dévotion » <sup>405</sup>.

En outre, le type d'œuvres d'art rétablies est différent. Dans les départements de la Dyle, de l'Escaut et des Deux-Nèthes où les collections artistiques formées sous le Directoire sont en partie conservées, seules les œuvres de moindre qualité sont restituées aux églises et, lorsqu'il s'agit de tableaux plus précieux, les conservateurs offrent parfois une copie de l'original qui, lui, demeure au musée <sup>406</sup>. Ces tableaux et sculptures, sélectionnés et replacés dans les églises paroissiales, proviennent habituellement de couvents et monastères supprimés. Certains conseils de fabrique, comme celui de l'église de la Madeleine à Bruxelles, en font explicitement la demande : « Exposit que parmi les tableaux rassemblés au dépôt de l'école centrale, il s'en trouve plusieurs qui ont appartenu à des maisons religieuses non seulement supprimées, mais entièrement démolies, et comme le pétitionnaire désireroit en embellissant l'église de la ci-devant Magdelaine utiliser en quelques manières les productions de l'art » <sup>407</sup>. Cette « paroissialisation » d'objets d'art dont l'iconographie illustre bien souvent les ordres religieux pour lesquels ils avaient été créés, engendre une transformation, voire une perte de sens au sein des nouveaux établissements. Cependant, l'œuvre d'art tend à perdre toute fonction liturgique et à devenir purement décorative et l'iconographie ne représente plus nécessairement la dimension première.

Dans les établissements ecclésiastiques, l'accès des œuvres au public est désormais une donnée essentielle. Ainsi, lorsque le préfet du département de Jemappes annonce l'octroi d'œuvres d'art à l'église Sainte-Waudru, il stipule que « Les objets sont abandonnés pour l'exercice du culte catholique à S<sup>te</sup> Waudru. Ils seront représentés à la première réquisition qui en sera faite par l'autorité supérieure et ils seront exposés le plutôt possible, et même dans un état provisoire, aux yeux du public » <sup>408</sup>. Dans les arrêtés de mises en dépôt d'œuvres du musée de Bruxelles, il est parfois spécifié que les bénéficiaires ont le devoir de les « placer

avantageusement »<sup>409</sup>. Certains pétitionnaires, comme le vicaire général du diocèse de Namur partisan de la restitution à la cathédrale, appuient les demandes d'œuvres soutenant que, au sein de l'établissement ecclésiastique, les amateurs pourront y avoir plus facilement accès que dans les locaux de l'école centrale : « Ces objets, dit-on, méritent d'être exposés aux regards des curieux et en les tirant du local où ils sont actuellement et que peu de personnes fréquentent, pour être placés dans la cathédrale, il me semble que ce serait tout à la fois les rendre à leur ancienne destination et faire jouir les amateurs des beautés qu'ils peuvent présenter »<sup>410</sup>. Le responsable du dépôt de Namur, Pierre Philippe Crombet, reconnaît que les tableaux seront « mieux placés à la cathédrale que dans la Bibliothèque de l'École centrale », mais il ajoute cependant « quoi que les Églises ne soient pas des musées où l'on Expose les objets d'arts et science aux regards des curieux »<sup>411</sup>. Le curé de l'église Saint-Pierre à Louvain confirme la possibilité offerte aux élèves de venir étudier les œuvres dans son établissement : « si il y a des élèves de l'académie, qui pour leur étude, pensent tirer quelque utilité de nos tableaux en les copiant ou autrement, ils n'ont qu'à se présenter à notre église, on leur donnera toujours l'accès et toute aisance à y faire leur étude, comme maintes fois ont faits leurs prédécesseurs, et comme l'on pratique à Bruxelles, à Anvers et ailleurs »<sup>412</sup>.

Les arrêtés de mises en dépôt insistent également sur la responsabilité des établissements ecclésiastiques dans la conservation des œuvres d'art. En 1809, le gouvernement prend un décret qui oblige les fabriques à dresser l'inventaire de tout le mobilier de l'église, y compris les œuvres d'art<sup>413</sup>. Cette première étape vers la surveillance par l'État, du patrimoine conservé dans les établissements ecclésiastiques, sera poursuivie sous les périodes hollandaise et belge.

#### 4. Conclusion

Les troubles révolutionnaires bouleversent le monde artistique en entraînant la fermeture des académies, la suspension des salons, ainsi que la disparition du mécénat aristocratique et ecclésiastique. Ce vide institutionnel et la disparition du mécénat traditionnel provoquent d'importantes difficultés économiques pour les artistes. Cependant, ces troubles ne détruisent pas fondamentalement les acquis artistiques de la fin de la période autrichienne et, sous le Consulat et l'Empire, les inventions du siècle des Lumières sont adaptées, développées et améliorées.

Ainsi, les académies rouvrent, enrichies par l'expérience des cours de dessin dispensés dans les écoles centrales ; le salon de Gand renaît, les expositions de Liège et d'Anvers prennent de l'ampleur et ce type de manifestations s'étend aux villes de Bruxelles et Malines ; des sociétés artistiques fleurissent, les unes réunissent les artistes pour discuter et échanger leur savoir, d'autres sont formées d'amateurs qui désirent encourager les beaux-arts ; enfin, grâce aux dépôts constitués dans les écoles centrales durant les troubles révolutionnaires, de véritables musées voient le jour à Gand et à Bruxelles. Le monde artistique est ainsi formé par un réseau institutionnel de plus en plus solide : des académies pour l'enseignement, des sociétés et des salons pour l'encouragement, et des musées pour la conservation. Entre ces institutions implantées au niveau local, des liens se créent : les dirigeants des différentes académies correspondent, ils s'invitent mutuellement pour former les jurys de

concours et plusieurs salons sont associés, selon un rythme triennal, pour offrir au public un éventail de la production de l'école flamande. L'intégration à la France n'a, en effet, pas étouffé le sentiment artistique « national ». Les artistes, les connaisseurs et même certains représentants de l'autorité publique réaffirment leur particularisme artistique au sein du grand empire.

Les autorités publiques ont joué un rôle important dans le développement institutionnel du monde artistique. Si la figure de l'empereur sert essentiellement à motiver le soutien aux beaux-arts, sur le terrain, ce sont surtout les préfets, au niveau départemental, et les maires, au niveau local, qui soutiennent, voire lancent, les projets. Ce développement institutionnel accompagne l'accroissement du public et l'affirmation du statut de l'artiste. Les publications artistiques permettent au public d'aiguiser son regard et d'intégrer les pratiques dans ce nouveau lieu réservé à l'art contemporain. Il peut, pour une somme modique, participer aux loteries artistiques et pratiquer un certain mécénat. En revanche, dans les musées, seul un public très limité, formé essentiellement d'étrangers et de connaisseurs, pousse les portes de l'institution. Quant aux artistes, la reconnaissance de leur statut suite à leur libéralisation se confirme. L'image de l'artiste désintéressé, cultivé et distingué reste centrale, bien qu'elle entraîne parfois des difficultés financières.

Au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les acteurs de la période française ont, avec l'expérience des Lumières, mis en place les grandes caractéristiques du monde artistique qui seront celles de tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Les institutions doivent encore être affermiées et uniformisées ; le développement doit être étendu à d'autres villes, de nouvelles solutions doivent être trouvées pour améliorer la situation financière des artistes et il faudra adapter les salons à l'affluence croissante du public. Ce seront les défis que rencontreront les différents acteurs de la vie artistique, pendant la période hollandaise.

## Notes

<sup>1</sup> *Procès-verbal de la distribution des prix, faite aux élèves de l'École de Peinture, Sculpture et Architecture de cette Ville de Bruxelles, du Cours de l'an X*, Bruxelles, J.-L. De Boubiers, an X.

<sup>2</sup> Pour faciliter la lecture, les dates révolutionnaires sont placées dans les notes infrapaginales et, dans le texte, elles sont converties dans le calendrier grégorien.

<sup>3</sup> Voir p. 131.

<sup>4</sup> Expression utilisée notamment dans ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>16</sup> : lettre des professeurs de l'École de Peinture, Sculpture et Architecture d'Anvers au ministre de l'Intérieur, le 5 messidor an VIII (24 juin 1800).

<sup>5</sup> Cf. SAA-MA, n° 239<sup>1</sup> : lettre des professeurs de l'École de Peinture, de Sculpture et d'Architecture d'Anvers à l'administration municipale du canton d'Anvers, le 6 pluviôse an VIII (26 janvier 1800).

<sup>6</sup> *Recueil de quelques discours prononcés à l'occasion de la distribution des prix de l'Académie Royale de Gand, à l'Hôtel-de-ville le 1<sup>er</sup> Août 1814, Par MM. le comte de Lens, Maire de Gand, Protecteur de l'Académie Royale, l'Avocat Hellebaut, Le Comte Dellafaille-d'Assenede, Président de l'Académie Royale, Le Comte d'Hane-Steenuyse, Intendant du Département, un des Directeurs de l'Académie Royale. Remerciement par M. Duvivier, Élève couronné de l'Architecture*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1814], p. 3 (discours du maire de Gand, le comte de Lens).

<sup>7</sup> SAA-MA, n° 239<sup>1</sup> : lettre des professeurs de l'École de Peinture, de Sculpture et d'Architecture d'Anvers à l'administration municipale du canton d'Anvers, le 6 pluviôse an VIII (26 janvier 1800).

<sup>8</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n°1087<sup>9</sup>: lettre du commissaire du Directoire exécutif dans le département de l'Escaut au ministre de l'Intérieur, le 27 brumaire an VIII (18 novembre 1799).

<sup>9</sup> KASKA-MA, n° 140 : minute de la lettre de l'administration municipale d'Anvers au Corps législatif, le 28 nivôse an VIII (18 janvier 1800).

<sup>10</sup> *Loc. cit.* : minute du *Règlement de l'Académie des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, arrêté par le préfet du département des Deux-Nèthes, le 19 thermidor an XII (6 août 1804).

<sup>11</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>16</sup> : rapport du bureau des Beaux-Arts au ministre de l'Intérieur, le 2 thermidor an VIII (21 juillet 1800).

<sup>12</sup> *Procès-verbal de la distribution des prix, faite aux élèves des Écoles de Peinture, Sculpture et Architecture de Bruxelles*, Bruxelles, Weissenbruch, [1806], p. 12.

<sup>13</sup> C. VAN HULTHEM, *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. Van Hulthem [...] le 8 septembre 1806, en remettant à M. Ferdinand-Marie Delvaux, le grand prix de peinture qui lui a été adjugé par l'Académie de Gand, au concours de cette année*, [Paris], P. Didot l'Aîné, [1806], p. 3. Le discours est semblable à celui prononcé l'année suivante lors d'une autre remise de récompenses à Paris : ID., *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. C. Van Hulthem [...] le 8 octobre 1807, en remettant une marque de satisfaction au nom de la Patrie reconnoissante à trois jeunes compatriotes pour la manière honorable, dont ils se sont distingués au concours général de sculpture et de musique*, [Paris], P. Didot l'Aîné, [1807].

<sup>14</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1815, p. 3.

<sup>15</sup> *Coup-d'œil sur l'état actuel de la peinture dans la Belgique et sur le salon de Bruxelles, ouvert en 1813*, s.l., s.n., s.d., p. 5.

<sup>16</sup> F. X. DE BURTIN, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture, suivi d'observations sur les collections publiques et particulières, et de la Description des Tableaux que possède en ce moment l'Auteur*, t. I, Bruxelles, Weissenbruch, 1808, p. 128-140 et 151-178.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*, t. I, p. 130.

<sup>18</sup> Voir notamment A. JOURDAN, *Napoléon. Héros, imperator, mécène*, Paris, 1998 ; T. WILSON-SMITH, *Napoleon and his Artists*, Londres, 1996 ; T. PORTERFIELD, *The Allure of Empire. Art in the Service of French Imperialism 1798-1836*, Princeton, 1998.

<sup>19</sup> Cité par J.-C. BONNET, « Introduction », dans J.-C. BONNET (éd.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, 1994 (coll. Littérature et Politique).

<sup>20</sup> *L'Oracle*, 16 juillet 1812, n° 198, p. 3.

<sup>21</sup> DE MICOUD, *Discours prononcé par M. le baron de Micoud, préfet de l'Ourte, à la Société d'Émulation de Liège, le 19 mai 1811*, s.l.n.d.

<sup>22</sup> *L'Oracle*, le 10 août 1808, n° 223, p. 3.

<sup>23</sup> Voir M. DIGNE, « Herbouville (Charles-Joseph-Fortuné) », dans *Dictionnaire de Biographie française*, fasc. CI, Paris, 1988, col. 1045 et F. J. VAN DEN BRANDEN, *Le préfet d'Herbouville. Notice historique*, Anvers, 1903.

<sup>24</sup> Voir p. 131 et *Règlement pour la Société d'Émulation d'Anvers fondée dans le chef-lieu du département des Deux-Nèthes, avec l'autorisation du citoyen d'Herbouville*, s.l., s.n., [an IX] suivi du discours de Charles d'Herbouville.

<sup>25</sup> Catalogues des salons d'Anvers, 1804 et 1805.

<sup>26</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 448 : minute de la lettre du préfet du département des Deux-Nèthes au ministre de l'Intérieur, le 19 fructidor an IX (6 septembre 1801). L'original se trouve dans ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>16</sup>.

<sup>27</sup> KASKA-MA, n° 585 : lettre du préfet du département des Deux-Nèthes au directeur de l'académie d'Anvers, le 3 brumaire an XI (25 octobre 1802).

<sup>28</sup> Voir p. 208.

<sup>29</sup> Voir p. 125-126.

<sup>30</sup> M. I. VAN BRÉE, *L'ombre de Rubens rend hommage à Charles d'Herbouville protecteur des arts*, Bruxelles, collection privée. À propos de ce dessin, voir D. COEKELBERGHS, « Un hommage néo-classique à Rubens et quelques autres dessins inédits de Mathieu Ignace Van Brée », dans *Annales de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. XLIV<sup>e</sup> session. Congrès de Huy. 18-22 août 1976*, t. III, s.l., 1978, p. 828-831 ; *De Roem van Rubens*, Anvers, 1977, n° 34, p. 25-27 ; D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985, n° 120, p. 160.

<sup>31</sup> D. COEKELBERGHS, *op. cit.*, p. 828-831.

<sup>32</sup> F. J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, p. 9.

<sup>33</sup> K. DE RIDDER, « Évolution politique et sociale de la municipalité bruxelloise (1794-1814) », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 64, Bruxelles, 2002, p. 15-120.

<sup>34</sup> V. FRIS, « Rouppe (Nicolas-Jean) », dans *Biographie nationale*, t. XX, Bruxelles, 1908-1910, col. 229-236.

<sup>35</sup> Voir p. 125.

<sup>36</sup> Voir p. 146.

<sup>37</sup> Voir M. VAN KALCK (éd.), *op. cit.*

<sup>38</sup> P. VERHAEGHEN, « Ursel (Charles-Joseph, quatrième duc d') », dans *Biographie nationale*, t. XXV, 1930-1932, col. 920-923.

<sup>39</sup> J. GAUTIER, *Le conducteur dans Bruxelles et ses environs, Contenant 1° l'histoire de cette ville depuis son origine jusqu'au règne de Guillaume I<sup>er</sup> ; 2° Le guide dans cette capitale ; 3° Les renseignements les plus utiles aux étrangers*, Bruxelles, Bertot et De Mat, 1824, p. 332.

<sup>40</sup> Voir A. DESPY-MEYER (éd.), *Bruxelles. Les francs-maçons dans la cité*, Bruxelles, 2000, p. 36, 40, 45, 78, 136, 138, 141, 188 ; P. DUCHAINE, *op. cit.*, p. 391-392.

<sup>41</sup> Concernant la visite de quelques prestigieux amateurs étrangers au musée de Bruxelles, notamment Frédéric Schlegel en 1804, voir S. SULZBERGER, « Quelques notes d'Histoire concernant les débuts du Musée de Bruxelles », dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1952, n° 1, p. 145-150.

<sup>42</sup> Catalogue du musée de Gand, 1802, p. 1-2.

<sup>43</sup> Catalogue du musée de Bruxelles, 1803, p. 4.

<sup>44</sup> Catalogue du musée de Bruxelles, 1806, p. I.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. I.

<sup>47</sup> AVB-IP, 1<sup>ère</sup> série, n° 106 : lettre du conservateur du musée de Bruxelles au maire de la ville, le 16 septembre 1808.

<sup>48</sup> Pour l'itinéraire au sein du musée de Bruxelles, voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 156-157.

<sup>49</sup> Catalogue du musée de Gand, 1802, p. 3.

<sup>50</sup> Voir par exemple les comptes rendus du salon de Gand de 1808 dans *L'Oracle* : 25 juillet 1808, n° 207, p. 3-4 ; 10 août 1808, n° 223, p. 3 ; 2 août 1808, n° 215, p. 4.

<sup>51</sup> *L'Oracle*, n<sup>os</sup> 315 et 322, dimanche 10 novembre et dimanche 17 novembre 1811, p. 4.

<sup>52</sup> PAUZELLE, *Essai sur le salon de Bruxelles en 1811*, Bruxelles, A. J. D. De Braeckener, 1812, p. 2.

<sup>53</sup> *Critique-Éloge de l'exposition de 1813*, Anvers, L. P. Delacroix, [1813], p. 29.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>55</sup> PAUZELLE, *op. cit.*, p. 2.

<sup>56</sup> *L'Étranger et l'Anversois au Salon d'Anvers ou Critique de 1813*, n° 1, Anvers, [L. P. Delacroix], p. 2.

<sup>57</sup> *Critique-Éloge de l'exposition de 1813*, Anvers, L. P. Delacroix, [1813], p. 1.

<sup>58</sup> *Observations critiques sur les productions d'art en peinture et en sculpture, exposées au Salon de Bruxelles*, n° 1, Bruxelles, Auguste Wahlen, 1816, p. 1.

<sup>59</sup> *Arlequin et l'Étranger au Salon d'Anvers : Critique en vaudeville*, n° 1, Anvers, L. P. Delacroix, 1813, p. 1.

<sup>60</sup> AAE-CLE n° 472 : lettre de Guillaume Bosschaert au duc d'Arenberg, le 7 août 1810.

<sup>61</sup> Par exemple dans AMVC-M1371-B1 : *Livre de copie de la Commission de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers*, copie de la lettre de la Société d'Anvers à Henri Voordeckers, le 4 septembre 1813.

<sup>62</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1811.

<sup>63</sup> N. PINET, *Nouveau cours de dessin comprenant Les principes de la Figure, dans les trois états d'Enfance, de Virilité et de Décépitude ; l'Anatomie (Myologie et Ostéologie), la Perspective, un traité des Ombres et du Clair-obscur, et une méthode pour Dessiner les Paysages, les Fleurs et les Ornaments. Avec un grand nombre de Figures en Taille-douce, pour l'application des principes. Précédé De réflexions sur une nouvelle méthode, propre à accélérer l'avancement de la jeunesse dans l'étude du Dessin*, Namur, J.J. Martin, an XII. Sur Nicolas Pinet, voir M. PACCO dans *Dictionnaire des peintres belges [...]*, p. 812 et F. ALVIN dans *Biographie nationale*, t. XVII, 1903, col. 531-532.

<sup>64</sup> AEL-FF, n° 449<sup>s</sup> : rapport des membres du Jury central de l'Instruction publique à l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 19 fructidor an V (5 septembre 1797) et ANF-F17 n°1341<sup>B</sup> : lettre du professeur de dessin du département de Sambre-et-Meuse au ministre de l'Intérieur, s.d.

<sup>65</sup> Pour une analyse de ce manuel de dessin, voir R. D'ENFERT, *op. cit.*, p. 87-91 et 199.

<sup>66</sup> N. PINET, *op. cit.*, p. I-II.

<sup>67</sup> *L'Oracle*, 25 juillet 1808, n° 207, p. 3-4.

<sup>68</sup> Charles Malaise (1775-1836). Élève du sculpteur Godecharle, il sera professeur et secrétaire de l'académie de Bruxelles. Il sera nommé conservateur du musée de Bruxelles, à la mort de Guillaume Bosschaert en 1815 et démissionnera de son poste le 5 mai 1816.

<sup>69</sup> *Coup d'œil sur l'état actuel de la peinture dans la Belgique et sur le salon de Bruxelles, ouvert en 1813*, s.l., s.n., s.d., n.p.

<sup>70</sup> C. VAN HULTHEM, *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. C. Van Hulthem [...] le 8 octobre 1807, en remettant une marque de satisfaction au nom de la Patrie reconnoissante à trois jeunes compatriotes pour la manière honorable, dont ils se sont distingués au concours général de sculpture et de musique*, [Paris], P. Didot l'Aîné, [1807], p. 35.

<sup>71</sup> *École de Peinture, de Sculpture et d'Architecture de la Ville de Bruxelles. Distribution des prix faite le 28 août 1814*, s.l., s.n., [1814], p. 2 et 4.

<sup>72</sup> *Arlequin et l'Étranger au Salon d'Anvers : Critique en vaudeville*, n° 3, Anvers, L. P. Delacroix, 1813, p. 23-24.

<sup>73</sup> F. X. DE BURTIN, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture, suivi d'observations sur les collections publiques et particulières, et de la Description des Tableaux que possède en ce moment l'Auteur*, 2 t., Bruxelles, Weissenbruch, 1808. Sur François Xavier de Burtin, voir M.-J. STALLAERT, « François Xavier Burtin. Portraits d'un collectionneur », dans *Bulletin de Dexia Banque*, 54<sup>e</sup> année, n° 212, 2000/2, p. 53-62 (numéro spécial *Autour de Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, 1744-1780. Culture et Société* sous la direction de C. SORGELOOS) ; ID., *François-Xavier Burtin. Portraits d'un collectionneur*, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1994-1995 ; E. KOOLHAAS-GROSFELD, « François Xavier de Burtin (1743-1818). Promoteur de la peinture hollandaise en France », dans *Septentrion*, 1987, n° 3, p. 29-39.

<sup>74</sup> F. X. DE BURTIN, *op. cit.*, 1808.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 75-89.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>78</sup> Sur l'avènement de la bourgeoisie, voir G. CROSSICK et H.-G. HAUPT, *The petite bourgeoisie in Europe, 1780-1914 : enterprise, family and independence*, Londres, 1995 et D. GARRIOCH, *The formation of the Parisian bourgeoisie, 1690-1830*, Cambridge-Londres, 1996.

<sup>79</sup> Pour l'analyse de ces publications, voir p. 137.

<sup>80</sup> BR-Mss II 225 : J.-B. PICARD, *op. cit.*, f° 293, v°.

<sup>81</sup> H. MCPHERSON, « Genre painting, the public sphere, and the politics of representation », dans *Transactions of the Ninth International Congress on the Enlightenment*, Oxford, 1996 (Voltaire Foundation, t. 347, vol. II), p. 924-927.

<sup>82</sup> *Arlequin et l'Étranger au Salon d'Anvers : Critique en vaudeville*, n° 3, Anvers, L. P. Delacroix, 1813, p. 3-4.

<sup>83</sup> N. PINET, *op. cit.*, p. VII-VIII.

<sup>84</sup> *Critique-Éloge de l'exposition de 1813*, Anvers, L. P. Delacroix, [1813], p. 2.

<sup>85</sup> *Arlequin et l'Étranger au Salon d'Anvers : Critique en vaudeville*, n° 2, Anvers, L. P. Delacroix, 1813, p. 9-16.

<sup>86</sup> *Discours prononcé le 25 Août 1816, Par S.E. Monsieur Le Baron de Keверberg de Kessel, Gouverneur de la Province d'Anvers, à l'occasion de la Distribution des Prix du Concours*, [Anvers], Société d'Encouragement des Beaux-Arts, [1816], p. 7.



<sup>87</sup> J. H. HUBIN DE HUY, *Coup-d'œil sur Bruxelles ou petit nécessaire des étrangers dans cette commune. Avec une figure et le plan de la Ville*, Bruxelles, Adolphe Stapleaux, an XI, p. 80.

<sup>88</sup> *Critique-Éloge de l'exposition de 1813*, Anvers, L. P. Delacroix, [1813], p. 7.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>91</sup> N. CORNELISSEN, *Hommage au salon de la ville de Gand M.D.CCC.XII*, n° 1, Gand, F.-J. Bogaert de Clercq, 1812, p. 2.

<sup>92</sup> *Id.*, *Hommage au salon de Bruxelles*, Gand, 1811, cité par *L'Oracle*, n° 331, 27 novembre 1811, p. 4.

<sup>93</sup> *L'Étranger et l'Anversois au Salon d'Anvers ou Critique de 1813*, n° 1, Anvers, [L. P. Delacroix], p. 7-8.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>95</sup> *Critique-Éloge de l'exposition de 1813*, Anvers, L. P. Delacroix, [1813], p. 4 et 14.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 4-5.

<sup>98</sup> *Arlequin et l'Étranger au Salon d'Anvers : Critique en vaudeville*, n° 2, Anvers, L. P. Delacroix, 1813, p. 8.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>100</sup> *Tout-Doux ou examen impartial de la Critique-Éloge de 1813*, Anvers, Jouan, [1813], p. 2.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>103</sup> A. C. LENS, *Du bon goût, ou de la beauté de la peinture, considérée dans toutes ses parties*, Bruxelles, A. J. D. De Braeckener, 1811, p. 79.

<sup>104</sup> Sur le développement des femmes artistes, voir A. CREUSEN, *op. cit.*

<sup>105</sup> Il tentera également d'obtenir le poste de conservateur du musée de Gand, *cf.* plusieurs pétitions de cet artiste dans RAG-FSD, n° 39.

<sup>106</sup> AEL-FF, n° 449<sup>10</sup> : lettre de l'administration centrale du département de Sambre-et-Meuse à l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 22 prairial an VI (10 juin 1798) et minute de la lettre de l'administration centrale du département de l'Ourthe à l'administration centrale du département de Sambre-et-Meuse, le 25 prairial an VI (13 juin 1798).

<sup>107</sup> Voir par exemple RAA-DTNPA, série K, n° 551<sup>A</sup> : *État des traitements*, le 24 floréal an XII (13 mai 1804).

<sup>108</sup> AEN-DSM, n° 116 : lettre de Juppín à l'administration centrale du département de Sambre-et-Meuse, le 17 germinal an VIII (7 avril 1800).

<sup>109</sup> AGR-PD, n° 849 : lettre de Guillaume Bosschaert au ministre de l'Intérieur, le 14 ventôse an X (5 mars 1802).

<sup>110</sup> KASKA-MA, n° 666 : lettre des président et directeur de l'académie de Gand au professeur de l'École centrale du département des Deux-Nèthes, le 7 messidor an X (26 juillet 1802).

<sup>111</sup> AEL-FF, n° 449<sup>2</sup> : lettre du conseil d'administration de l'école centrale à l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 3 fructidor an VII (21 août 1799).

<sup>112</sup> Voir p. 128.

<sup>113</sup> *Procès-verbal de la distribution des prix, faite aux élèves des Écoles de Peinture, Sculpture et Architecture de Bruxelles*, Bruxelles, Weissenbruch, [1806], p. 8.

<sup>114</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n° 1058<sup>18</sup> : lettre de Nicolas Pinet au [ministre de l'Intérieur], le 2 septembre 1811.

<sup>115</sup> AEN-VN, n° 2690 : lettre de Nicolas Pinet aux membres du conseil municipal de Namur, le 3 octobre 1814.

<sup>116</sup> N. PINET, *Autoportrait*, 1811, Liège, collections de l'Université.

<sup>117</sup> *Critique-Éloge de l'exposition de 1813*, Anvers, L. P. Delacroix, [1813], p. 11.

<sup>118</sup> AHLV-FGB : lettre de Pierre-François Jacobs à Guillaume Bosschaert, le 13 avril 1806.

<sup>119</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1811, n° 340.

<sup>120</sup> Les lauréats des prix de l'École centrale du département de l'Ourthe en 1798 reçoivent, par exemple, les œuvres complètes de Raphaël Mengs et de Johann Joachim Winckelmann, la *Nouvelle Iconologie* par Gravelot et Cochin, le *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure* par Claude Henri Watelet et Pierre Charles Lévêque, ainsi que les collections d'ornements et d'arabesques et les cinq ordres d'architecture par Lagardette, cf. AEL-FF, n° 449<sup>4</sup> : procès-verbal du jugement du concours des élèves de l'École centrale du département de l'Ourthe, le 19 brumaire an VII (9 novembre 1798).

<sup>121</sup> *Procès-verbal de la distribution des prix, faite aux élèves des Écoles de Peinture, Sculpture et Architecture de Bruxelles*, Bruxelles, Weissenbruch, [1806], p. 6-7.

<sup>122</sup> N. PINET, *op. cit.*

<sup>123</sup> A.-C. LENS, *Du bon goût, ou de la beauté de la peinture, considérée dans toutes ses parties*, Bruxelles, A. J. D. De Braeckener, 1811.

<sup>124</sup> *Chansons chantées aux fêtes et banquets de la Société de lecture de Bruxelles, pendant l'année 1811*, Bruxelles, M.-E. Rampelbergh, imprimeur, janvier 1812, an V de la Société, p. 33-39.

<sup>125</sup> Reproduction du dessin préparatoire au monument par A. JACOBS, *op. cit.*, p. 8.

<sup>126</sup> L. DE BAST, *Annales du Salon de Gand et de l'École moderne des Pays-Bas ; Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés au Musée en 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art ; gravés au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les artistes*, Gand, de Goesin-Verhaeghe, 1823, p. 50.

<sup>127</sup> *Programme de l'École centrale du département de l'Ourthe, dont l'ouverture est fixée au 1<sup>er</sup> nivôse an VI*, Liège, Bassenge, an VI, p. 18.

<sup>128</sup> *L'Oracle*, 17 juin 1808, n° 169, p. 3.

<sup>129</sup> *Précis de la séance publique, qui, à l'occasion de l'exposition du Tableau de feu P.-F. Jacobs, et de la remise de la médaille d'or envoyée à son Père, par l'Académie Royale de Milan, a eu lieu à l'Hôtel de la Mairie de Bruxelles, le 18 Janvier 1809*, [Bruxelles, 1809].

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>131</sup> Voir *L'Oracle*, 13 mai 1813, n° 133, p. 4.

<sup>132</sup> T. OGER et T. VISSOL dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (dir.), *op. cit.*, p. 90-91 et E. MARCHAL, dans *Biographie nationale*, t. XVIII, Bruxelles, 1905, col. 97-104.

<sup>133</sup> E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 15-16 et 22.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>135</sup> KASKA-MA, n° 666 : lettre des présidents et directeurs de l'académie de Gand au professeur de l'École centrale du département des Deux-Nèthes, le 7 messidor an X (26 juillet 1802).

<sup>136</sup> Catalogue du salon de Gand, 1812, n° 200.

<sup>137</sup> PAUZELLE, *Essai sur le salon de Bruxelles en 1811*, Bruxelles, A. J. D. De Braeckener, 1812, n.p.

<sup>138</sup> G. MONNIER, *op. cit.*, p. 23-26 et N. PEVSNER, *op. cit.*, p. 166.

<sup>139</sup> Art. 300 de la Constitution du 5 fructidor an III (23 août 1795) de la République française, publié dans J. TULARD, J.-F. FAYARD et A. FIERRO, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1987, p. 719.

<sup>140</sup> SAG-ASK, 6, 1796 E 159 : minute de la lettre des directeurs de l'académie de Gand à l'administration centrale du département de l'Escaut, le 9 prairial an IV (27 mai 1796) et ANF-F<sup>17</sup> n° 1087<sup>9</sup> pour l'original.

<sup>141</sup> AGR-ACDD n° 4783 : minute de la pétition de l'administration centrale du département de la Dyle au Conseil des Cinq-Cents, le 16 pluviôse an V (4 février 1797).

<sup>142</sup> KASKA-MA n° 140 : minute de la lettre de l'administration municipale d'Anvers au Corps législatif, le 28 nivôse an VI (17 janvier 1798). Copie de ce document dans SAA-MA n° 239<sup>1</sup>.

<sup>143</sup> AGR-ACDD, n° 4624 : *registre avec transcription des arrêtés*, p. 17 r°, séance du 22 ventôse an IV (11 mars 1796).

<sup>144</sup> AVB-IP, 1<sup>re</sup> série, n° 87.

<sup>145</sup> Loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795), publiée dans *Pasinomie*, 1<sup>ère</sup> série, t. VII, Bruxelles, 1835, p. 135-138.

<sup>146</sup> Pour une analyse générale des écoles centrales en Belgique, voir A. SLUYS, *Geschiedenis van het onderwijs in de drie graden in België tijdens de Franse Overheersching en onder de regering van Willem I*, Gand, 1912 (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 41), p. 134-147 et M.-T. ISAAC et C. SORGELOOS, « La diffusion des sciences dans les Écoles Centrales », dans R. HALLEUX, C. OPSOMER et J. VANDERSMISSEN (éd.), *Histoire des sciences en Belgique de l'Antiquité à 1815*, Bruxelles, 1998, p. 385-414.

<sup>147</sup> L'art. III de la loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) précise que « Dans la Belgique et les pays réunis à la République par la loi du 9 vendémiaire dernier, les écoles centrales seront placées dans les chef-lieux des départemens », dans *Bulletin des Lois de la République*, n° 202, p. 6, n° 1209. Sur les revendications de Louvain, voir les différents documents dans AGR-ACDD, n° 4785. Sur celles de Malines, voir RAA-DTNPA, série K, n° 551<sup>A</sup> : copie du procès-verbal de la séance du Jury d'Instruction publique du département des Deux-Nèthes du 14 prairial an V (2 juin 1797).

<sup>148</sup> Sur ces écoles centrales, voir : H. FASSBENDER, « L'enseignement à l'École centrale du département de la Dyle », dans *Cahiers bruxellois*, t. XIV, 1969, p. 179-272 ; C. DE MUYNCK, *De Centrale School te Gent, 1797-1804*, mémoire de licence présenté à l'Université catholique de Louvain, 1969 ; *Het koninklijk Atheneum te Antwerpen 175 jaar. De geschiedenis van een school en haar rol in de Vlaamse Beweging*, Anvers, 1982 ; F. MACOURS, « L'École centrale du département de l'Ourthe à Liège (1797-1804) », dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1961, t. LXXIV, p. 267-405 ; C. C. DE KEYSER et F. SLABINCK, « De École centrale van het Leiedepartement te Brugge. Bijdrage tot een historisch-comparative studie », dans *Tijdschrift voor opvoedkunde*, 20, 1974-1975, n° 4, p. 199-230, n° 5, p. 331-358 et n° 6, p. 426-440 ; F. DANHAIVE, *L'Athénée royal de Namur depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1927. Notice historique*, Namur, 1927 ; M.-T. ISAAC et C. SORGELOOS, *L'École centrale du département de Jemappes 1797-1802. Enseignement, livres et Lumières à Mons*, à paraître.

<sup>149</sup> Pour un aperçu général, voir L. TRENARD, « Les Écoles centrales », dans *Dix-huitième siècle*, t. XIV, 1982, p. 57-74 ; D. JULIA (dir.), *L'enseignement 1760-1815*, Paris, 1987 (Atlas de la Révolution française, 2) ; A. BIREMBAUT, « Les Écoles gratuites de dessin », dans R. TATON (dir.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1964, rééd. 1986, p. 441-476 ; R. D'ENFERT, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, 2003 (Coll. Histoire de l'éducation).

<sup>150</sup> ANF-F<sup>17</sup> n° 1341<sup>B</sup> : Comité d'Instruction publique. Extrait du procès-verbal du 16 pluviôse an VIII (5 février 1800).

<sup>151</sup> J. DE VREUGHT, « L'enseignement secondaire à Bruxelles sous le régime français : l'école centrale – le lycée », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XLII, 1938, p. 33 ; AEL-FF n° 448<sup>5</sup> : lettre du conseil d'administration de l'école centrale à

l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 8 pluviôse an VI (27 janvier 1798) ; C. D'HERBOUVILLE, *Statistiques du département des Deux-Nèthes*, Paris, Sourds-Muets, an X, s.l., p. 81.

<sup>152</sup> Voir les différents questionnaires des professeurs de dessin conservés dans ANF-F<sup>17</sup> n° 1341<sup>B</sup>.

<sup>153</sup> Cette constatation est généralement valable pour tous les cours, cf. D. JULIA, *op. cit.*, p. 42.

<sup>154</sup> J. DE VREUGHT, *op. cit.*, p. 34.

<sup>155</sup> ANF-F<sup>17</sup> n° 1341<sup>B</sup> : Comité d'Instruction publique. Extrait du procès-verbal du 16 pluviôse an VIII (5 février 1800).

<sup>156</sup> *Ibid.* : lettre du professeur de dessin du département de l'Ourthe au ministre de l'Intérieur, s.d.

<sup>157</sup> Art. 8 de la loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795), publiée dans *Pasinomie*, 1<sup>re</sup> série, t. VII, Bruxelles, 1835, p. 135-138. On trouvera, par exemple, de nombreuses demandes d'exemption dans les archives de l'École centrale du département de l'Ourthe, cf. AEL-FF n° 449<sup>1</sup>.

<sup>158</sup> Un document mentionne que la « bienfaisance de la République leur offre les encouragemens dus à l'application et aux talens, et sans lesquels ces jeunes gens seront peut-être forcés d'abandonner leurs Études », cf. AEL-FF n° 449<sup>2</sup> : lettre du conseil d'administration de l'école centrale à l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 3 fructidor an VII (21 août 1799). Pour des exemples de bourses, voir AEL-FF n° 449<sup>2</sup>.

<sup>159</sup> J. DE VREUGHT, *op. cit.*, p. 39-40.

<sup>160</sup> ANF-F<sup>17</sup> n° 1341<sup>B</sup> : Conseil d'Instruction publique. Extrait du procès-verbal du 16 pluviôse an VIII (5 février 1800).

<sup>161</sup> Isidore François dans le département de la Dyle et Nicolas Dandeleau dans celui de Jemappes, cf. AGR-ACDD, n° 4625 : registre avec transcription des arrêtés, p. 33 r° – p. 34 r°, séance du 9 messidor an V (27 juin 1797) et ANF-F<sup>17</sup>, n° 1344<sup>18</sup> : extrait du registre des arrêtés de l'administration centrale de Jemappes, le 13 frimaire an VIII (4 décembre 1799). Isidore François est le frère de Pierre Joseph Célestin François. Quant au graveur Nicolas Dandeleau, il deviendra, à la fermeture de l'école centrale, professeur-directeur de l'École de Dessin et d'Architecture d'Ath jusque 1819. Il sera ensuite receveur des contributions et décèdera le 31 mars 1820. Dans le département de l'Ourthe, C. A. Galhausen assiste Léonard Defrance pour le dessin jusqu'au 15 germinal an IX (5 avril 1801). Le conseil d'administration justifie la nomination de Galhausen ainsi : « Comme il a déjà été Professeur de Dessin et ne manquant pas de talent, il pourra être de la plus grande utilité à cette salle en y donnant les premiers Éléments du Dessin relatif aux Arts mécaniques, comme une partie de l'Architecture, la Menuiserie, la serrurerie, etc. », cf. AEL-FF, n° 448<sup>2</sup> : lettre du conseil d'administration de l'école centrale à l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 29 brumaire an VI (19 novembre 1797). À partir du 2 décembre 1801, le sculpteur François Joseph Dewandre est également adjoint de Defrance, souffrant, cf. mention de l'arrêté de nomination dans AEL-FF, n° 448<sup>7</sup> : minute de la lettre du préfet du département de l'Ourthe au ministre de l'Intérieur, le 27 nivôse an X (17 janvier 1802). Documents aussi dans *Ibid.*, n° 449<sup>5</sup>.

<sup>162</sup> ANF-F<sup>17</sup> n° 1341<sup>B</sup> : lettre du professeur de dessin du département de Jemappes au ministre de l'Intérieur, le 5 prairial an VII (25 mai 1799).

<sup>163</sup> *Ibid.* : lettre du professeur de dessin du département de la Lys au ministre de l'Intérieur, s.d.

<sup>164</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 439<sup>B</sup> : lettre du conseil d'administration de l'école centrale au préfet du département des Deux-Nèthes, le 17 floréal an VIII (7 mai 1800).

<sup>165</sup> Titre III de la loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795), publiée dans *Pasinomie*, 1<sup>re</sup> série, t. VII, Bruxelles, 1835, p. 135-138. Voir aussi P. POULLET, *Les institutions de 1795 à 1814. Essai sur les origines des institutions belges contemporaines*, t. I, Bruxelles, 1994 (édition anastatique de l'édition de 1907. Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les Provinces, Studia 54), n° 553, p. 404-406.

<sup>166</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n° 1093<sup>6</sup> : minute de la lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration centrale du département de la Dyle, le 24 germinal an V (13 avril 1797).

<sup>167</sup> D. JULIA, *op. cit.*, p. 43.

<sup>168</sup> AGR-ACDD, n° 4783 : lettre de Guillaume Bosschaert à l'administration centrale du département de la Dyle, le 3 frimaire an VII (23 novembre 1798).

<sup>169</sup> *Ibid.* : minute de la lettre de l'administration centrale du département de la Dyle à l'administration de la municipalité de Bruxelles, le 18 brumaire an VI (8 novembre 1797).

<sup>170</sup> *Ibid.* : lettre de l'administration municipale du canton de Bruxelles à l'administration centrale du département de la Dyle, le 26 prairial an V (14 juin 1797).

<sup>171</sup> M.-T. ISAAC et C. SORGELOOS, *op. cit.*, à paraître.

<sup>172</sup> AGR-ACDD, n° 4783 : minute de la pétition de l'administration centrale du département de la Dyle au Conseil des Cinq-Cents, le 16 pluviôse an V (4 février 1797).

<sup>173</sup> SAA-MA n° 239<sup>1</sup> : copie du rapport et de l'arrêté de l'administration municipale d'Anvers du 29 prairial an IV (16 juin 1796). Voir également l'arrêté de l'administration centrale du département des Deux-Nèthes, le 18 ventôse an V (8 mars 1797), publié dans F.-J. VAN DEN BRANDEN, « Geschiedenis der Academie van Antwerpen », dans *Stad Antwerpen. Kermisfeesten. 200<sup>e</sup> verjaring van de stichting der Koninklijke Akademie*, Anvers, 1864, annexe 69, p. 278.

<sup>174</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 439<sup>B</sup> : par exemple la lettre du commissaire près de l'école spéciale à l'administration centrale du département des Deux-Nèthes, le 13 pluviôse an VIII (2 février 1800).

<sup>175</sup> *Ibid.*, n° 551<sup>A</sup> : lettre du conseil d'administration de l'école spéciale à l'administration centrale du département des Deux-Nèthes, le 8 frimaire an VI (28 novembre 1797).

<sup>176</sup> J.-P. DEPAIRE, *op. cit.*, p. 35.

<sup>177</sup> KASKA-MA, n° 140 : minute de la lettre de l'administration municipale d'Anvers au Corps législatif, le 28 nivôse an VIII (18 janvier 1798).

<sup>178</sup> Loi du 11 floréal an X (1<sup>er</sup> mai 1802), publiée dans *Pasinomie*, 1<sup>ère</sup> série, t. XI, 1836, p. 175-178.

<sup>179</sup> J. DE VREUGHT, *op. cit.*, p. 106.

<sup>180</sup> H. PIROTON, *op. cit.*, p. 176.

<sup>181</sup> Art. 10 et 11 de la loi du 11 floréal an X (1<sup>er</sup> mai 1802), publiée dans *Pasinomie*, 1<sup>re</sup> série, t. XI, 1836, p. 175-178. Le terme de « maîtres » témoigne d'une différence de statut avec les autres enseignants de l'établissement qui portent le titre de « professeurs ».

<sup>182</sup> AEL-FF n° 452<sup>1</sup> : minute de la liste des professeurs par le bureau d'administration du Lycée de Liège, le 12 avril 1806.

<sup>183</sup> H. PIROTON, *op. cit.*, p. 177.

<sup>184</sup> ANF-F<sup>17</sup> n° 1341<sup>B</sup> : Conseil d'Instruction publique. Extrait du procès-verbal du 16 pluviôse an VIII (5 février 1800).

<sup>185</sup> *Ibid.*, n° 1087<sup>16</sup> : rapport du bureau des Beaux-Arts au ministre de l'Intérieur, le 2 thermidor an VIII (21 juillet 1800) et minute de la lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département des Deux-Nèthes, le 3 thermidor an VIII (22 juillet 1800).

<sup>186</sup> *Loc. cit.*

<sup>187</sup> Art. 25/7 de la loi du 11 floréal an X (1<sup>er</sup> mai 1802), publiée dans *Pasinomie*, 1<sup>re</sup> série, t. XI, 1836, p. 175-178.

<sup>188</sup> ANF-F3<sup>II</sup>/Dyle<sup>1</sup> : mémoire du conseil municipal de la Ville Bruxelles au premier Consul, le 27 messidor an XI (17 juillet 1803). Les trois autres sollicitations visent à obtenir une école spéciale de médecine, une de droit et une d'histoire naturelle, de physique et de chimie.

<sup>189</sup> AVB-IP, n° 87 : *Extrait du registre aux arrêtés de la Mairie de Bruxelles*, le 19 vendémiaire an IX (11 octobre 1800).

<sup>190</sup> H. FASSBENDER, *op. cit.*, p. 19.

<sup>191</sup> *250 jaar Academie voor Schone Kunsten 1717-1967*, Bruges, 1970, p. 31-32 et F. DE SMET, *op. cit.*, p. 18.

<sup>192</sup> AVM-AF, n° 2088/106 : minute de l'affiche du maire de la Ville de Mons, le 2 ventôse an XI (22 février 1803).

<sup>193</sup> AEN-VN, n° 2690 : lettre de C. Dubois au maire de la Ville de Namur, le 9 ventôse an XII (28 février 1804) et *Mémoire tendant à obtenir du conseil municipal de la commune de Namur, deux professeurs de plus, pour l'École secondaire communale de cette ville*, le 4 février 1806.

<sup>194</sup> En 1813, avec 28 élèves, la classe de dessin est celle qui compte le moins d'élèves, cf. AEN-VN, n° 2690 : copie conforme de *Académie de Liège. État présumé des Recettes et dépenses du collège de Namur pour l'Exercice 1813*. Pour le salaire du professeur, alors qu'il a toujours bénéficié de 900 francs, un arrêté impérial sur le budget de la ville de Namur précise (art. 5) que « Il n'est rien alloué pour un maître de dessin lequel sera payé par ceux qui prendront les leçons », cf. AEN-VN, n° 2690 : copie conforme de l'arrêté impérial, le 8 octobre 1813.

<sup>195</sup> KASKA-MA, n° 140 : minute du *Règlement de l'Académie des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, arrêté par le préfet du département des Deux-Nèthes le 19 thermidor an XII (6 août 1804). Il est repris intégralement dans *Ibid.*, n° 100 : *Séances du Conseil d'administration. Procès-verbaux 1804-1817*, f° 1-f° 7.

<sup>196</sup> AEL-FF, n° 458<sup>12</sup> : rapport de Bassenge aîné au maire de la Ville de Liège, le 9 septembre 1806.

<sup>197</sup> J.-P. DEPAIRE, *op. cit.*, p. 53-56.

<sup>198</sup> Voir L. ALVIN, *op. cit.* et A. PINCHART, *op. cit.*

<sup>199</sup> C. VAN HULTHEM, *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. Van Hulthem [...] le 8 septembre 1806, en remettant à M. Ferdinand-Marie Delvaux, le grand prix de peinture qui lui a été adjugé par l'Académie de Gand, au concours de cette année*, [Paris], P. Didot l'Aîné, [1806], p. 8.

<sup>200</sup> AVM-AF, n° 2088<sup>106</sup> : lettre du préfet du département de Jemappes au maire de la Ville de Mons, 4 brumaire an XI (26 octobre 1802).

<sup>201</sup> À Mons, le préfet du département de Jemappes note, dès la fermeture de l'école centrale : « Par arrêté des Consuls, je suis chargé d'apposer les scellés sur tous les objets dépendans de l'École centrale. Je ne doute point que je ne sois autorisé à vous faire la remise de quelques-uns de ceux qui concernent la classe de Dessin », cf. AVM-AF, n° 2088<sup>106</sup> : lettre du préfet du département de Jemappes au maire de la Ville de Mons, le 4 brumaire an XI (26 octobre 1802).

<sup>202</sup> N. CORNELISSEN, *Discours prononcé par M<sup>r</sup> N. Cornelissen, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts, lors de la distribution des prix de peinture, sculpture, dessin et architecture par l'Académie de Gand, au grand Salon de la Mairie, le 6 août 1810, en présence des autorités constituées, des directeurs de l'Académie, et des élèves*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1810], p. 3.

<sup>203</sup> *Procès-verbal de la séance publique de la Société libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège, chef-lieu du département de l'Ourte*, Liège, J. A. Latour, 1812, p. VII.



<sup>204</sup> AEL-FF, n° 459 : lettre du préfet du département de l'Ourthe au ministre de l'Intérieur, le 14 octobre 1813.

<sup>205</sup> Toutefois, lors de l'approbation du règlement de l'Athénée des Arts à Liège en 1813, le ministre indique qu'il a effectué des changements car il le trouvait trop « *compliqué* ». Les modifications ne sont toutefois pas fondamentales, cf. AEL-FF, n° 459 : lettre du préfet du département de l'Ourthe au ministre de l'Intérieur, le 14 octobre 1813.

<sup>206</sup> *Ibid.* : lettre du ministre de l'Intérieur au directeur général de la Comptabilité des Communes et des Hospices, le 6 novembre 1813 et rapport de la direction de la Comptabilité des Communes et des Hospices, le 11 janvier 1814.

<sup>207</sup> F. CLIJMANS et J. WAPPERS, *De Antwerpsche Academie*, Anvers, 1941, p. 26.

<sup>208</sup> Par exemple, nombreuses demandes des académies d'Anvers et de Gand, cf. ANF-F<sup>17</sup>, nos 1087<sup>9</sup> et 1087<sup>16</sup>.

<sup>209</sup> Il est repris intégralement dans l'arrêté préfectoral du 19 thermidor an XII (6 août 1804) qui réorganise l'académie d'Anvers (titre 1<sup>er</sup>, art. 1<sup>er</sup>), cf. KASKA-MA, n° 100 : *Séances du Conseil d'administration. Procès-verbaux 1804-1817*, v° 1 et *Ibid.*, n° 594 : copie du décret de Napoléon extrait des minutes de la Secrétairerie d'État, le 5 mai 1810.

<sup>210</sup> Règlement de 1804 dans KASKA-MA, n° 100 : *Séances du Conseil d'administration. Procès-verbaux 1804-1817*, f° 1-f° 7.

<sup>211</sup> À Gand, cf. FAIPOULT et HELLEBAUT, *Discours prononcés par MM. Faipoult, préfet du département de l'Escaut, et Hellebaut, jurisconsulte, orateur désigné lors de la distribution solennelle des prix aux élèves de l'Académie de dessin de la ville de Gand : au grand salon de la mairie le 7 thermidor an XII, en présence des autorités constituées, des directeurs de l'Académie et des élèves*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1804], p. 7. À Anvers, cf. KASKA-MA, n° 100 : *Séances du Conseil d'administration. Procès-verbaux 1804-1817*, f° 1-f° 7. À Bruxelles, seule une trentaine d'élèves ont droit à l'accès gratuit, cf. M. PACCO, « La formation d'une académie de peinture (1711-1830) », dans *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement* (Catalogue d'exposition des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7 mai-28 juin 1987), Bruxelles, 1987, p. 78.

<sup>212</sup> « A l'intérêt des beaux-arts, à celui de nos jouissances, se joint un intérêt plus grand encore, celui d'une nombreuse classe de la société, dont on assureroit à ce peu de frais le bien-être. L'institution d'une école gratuite de dessin seroit donc encore une institution de bienfaisance, où l'on récompenseroit la bonne conduite par de l'instruction, & les succès par les moyens d'obtenir des succès plus grands », cf. *Procès-verbal de la séance publique de la Société libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège, chef-lieu du département de l'Ourte*, Liège, J. A. Latour, 1812, p. VII.

<sup>213</sup> *Règlement de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, Anvers, H.P. Vander Hey, 1817, titre 3, art. XXVII, p. 14.

<sup>214</sup> KASKA-MA, n° 100 : *Séances du Conseil d'administration. Procès-verbaux 1804-1817*, f° 1-f° 7.

<sup>215</sup> T. E. CROW, *L'Atelier de David. Émulation et Révolution* (traduit de l'anglais par R. STUVERAS), Paris, 1997 et P. LOZE, « Joseph Denis Odevaere », dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *op. cit.*, p. 169.

<sup>216</sup> A. JACOBS, *A. C. Lens (1739-1822)*, Anvers, 1989 (Catalogue de l'exposition du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 15 octobre-17 décembre 1989), p. 89-90 et R. KERREMANS, « Gilles Lambert Godecharle », dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *op. cit.*, p. 105-107.

<sup>217</sup> SAA-MA, n° 239<sup>1</sup> : affiche de l'arrêté du préfet du département des Deux-Nèthes du 21 floréal an XII (10 mai 1804) et RAA-DTNPA, série K, n° 439<sup>A</sup> : lettre du directeur de l'académie d'Anvers au préfet du département des Deux-Nèthes, le 14 floréal an XII (3 mai 1804).



<sup>218</sup> SAA-MA, n° 239<sup>4</sup> : circulaire de Mathieu Ignace Van Brée, octobre 1806.

<sup>219</sup> P. LOZE, « Mathieu-Ignace Van Brée », dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *op. cit.*, p. 151.

<sup>220</sup> Ces lois seront appliquées par l'arrêté des commissaires du gouvernement en date du 19 brumaire an IV (10 novembre 1795), cf. P. POULLET, *op. cit.*, t. I, n° 453, p. 311-313.

<sup>221</sup> Cité par J.-J. HEIRWEGH, *op. cit.*, p. 661.

<sup>222</sup> Loi du 7 brumaire an VI (28 octobre 1797), voir E. POMMIER, « De l'art libéral à l'art de la Liberté : le débat sur la patente des artistes sous la Révolution et ses antécédents dans l'ancienne théorie de l'art », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1992, p. 147-167.

<sup>223</sup> R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 15-17.

<sup>224</sup> G. PERSOONS, G. BEDEER et J. BUYCK, *op. cit.*, p. 5.

<sup>225</sup> L'article 300 de la Constitution du 5 fructidor an III (23 août 1795), déjà invoqué dans le cadre des académies, détermine également la situation des associations d'encouragement. Il stipule que « Les citoyens ont le droit de former des établissements particuliers d'éducation et d'instruction ainsi que des sociétés libres pour concourir aux progrès des sciences, des lettres et des arts », cf. J. TULARD, J.-F. FAYARD et A. FIERRO, *op. cit.*, p. 719.

<sup>226</sup> J.-P. CHALINE, *Sociabilité et érudition : les sociétés savantes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1995, p. 40-45.

<sup>227</sup> Pour une vision générale, voir J. ROEGIERS, « Sociocultureel leven in de Zuidelijke Nederlanden 1794-1814 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Bussum, 1983, p. 70-83. Pour une analyse de chaque département, voir les différentes contributions dans H. HASQUIN (dir.), *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française*, Bruxelles, 1989. Sur Bruxelles plus particulièrement, voir E. MAILLY, *Étude pour servir à l'histoire de la culture intellectuelle à Bruxelles pendant la réunion de la Belgique à la France*, Bruxelles, 1887 (Mémoires couronnés et autres mémoires par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, t. XL).

<sup>228</sup> AGR-ACDD, n° 4627: registre des arrêtés, f° 101 v°, séance du 1<sup>er</sup> prairial an VII (21 mai 1799). Le dernier document concernant cette société date du 4 ventôse an VIII (23 février 1800), cf. AGR-ACDD, n° 4837.

<sup>229</sup> *Ibid.*, n° 4837 : circulaire de la Société libre des Arts, floréal an VII (avril-mai 1799).

<sup>230</sup> *Ibid.*, n° 4627 : registre des arrêtés, f° 96 r°- p. 97 r°, séance du 17 germinal an VII (7 avril 1799).

<sup>231</sup> *Ibid.*, n° 4837 : circulaire de la Société libre des Arts, floréal an VII (avril-mai 1799).

<sup>232</sup> G. MONNIER, *op. cit.*, p. 27.

<sup>233</sup> Voir la liste, non exhaustive, des expositions indépendantes et des systèmes de souscriptions à Paris dans R. WRIGLEY, *The Origins of French Art Criticism : from the Ancien Régime to the restoration*, Oxford, 1993, annexe 1, p. 355-356.

<sup>234</sup> G. MONNIER, *op. cit.*, p. 167-168.

<sup>235</sup> Avis de l'académie de Gand, séance du 21 germinal an IV (9 avril 1796), art. 6 publié par P. CLAEYS, *Les expositions d'œuvres d'art à Gand. 1792-1892. Essai historique*, Gand, 1892, annexe 1, p. 123.

<sup>236</sup> Voir J.-P. CHALINE, *Sociabilité et érudition : les sociétés savantes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1995 et W. W. MIJNHARDT, *Tot Heil van 't Menschdom. Culturele genootschappen in Nederland, 1750-1815*, Amsterdam, 1988 (Nieuwe Nederlandse Bijdragen tot de Geschiedenis der Geneeskunde en der Natuurwetenschappen, n° 24).

<sup>237</sup> Notamment à Bruxelles, Bruges et Anvers, cf. J. ROEGIERS, *op. cit.*, p. 75.

<sup>238</sup> Voir les différentes contributions publiées dans H. HASQUIN (dir.), *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française*, Bruxelles, 1989.

<sup>239</sup> Voir l'exemplaire envoyé à l'administration centrale du département des Deux-Nèthes dans RAA-DTNP, série K, n° 461<sup>A</sup> : lettre du ministre de l'Intérieur avec le plan de la Société des Amis des Arts à l'administration centrale du département des Deux-Nèthes, le 10 frimaire an VIII (1<sup>er</sup> décembre 1799).

<sup>240</sup> G. MONNIER, *op. cit.*, p. 167-177.

<sup>241</sup> Voir SAA-MA, n° 240<sup>20</sup> : lettre de Mathieu Ignace Van Brée à l'administration municipale du canton d'Anvers, le 5 brumaire an IX (27 octobre 1800) ; AMVC-M1371-B53 : copie de l'arrêté du préfet du département des Deux-Nèthes, le 22 germinal an IX (12 avril 1801) et l'inventaire du 11 thermidor an IX (30 juillet 1801) qui est publié par C. PLOT, *op. cit.*, annexe 73, p. 260-262. Ces dépôts ne contiennent aucun document postérieur. Il s'agit peut-être d'une tentative de faire renaître l'ancienne Société des Arts d'Anvers fondée en 1788 et supprimée en 1794.

<sup>242</sup> Sur la Société d'Émulation, voir *Règlement pour la Société d'Émulation d'Anvers fondée dans le chef-lieu du département des Deux-Nèthes, avec l'autorisation du citoyen d'Herbouville*, s.l., s.n., [an IX]. Les beaux-arts n'y tiennent qu'une place réduite à côté des sciences, ils ne servent qu'à « délasser de ces travaux sérieux », cf. *Discours du préfet Charles d'Herbouville*, publié après le règlement, p. 20.

<sup>243</sup> *Projet de souscription pour donner des prix d'encouragement aux artistes*, Anvers, Allegre, [1802].

<sup>244</sup> *Société des Amis des Arts. Explication des Peintures, Sculptures et Gravures exposées cette année Dans une des Salles au rez-de-chaussée de la Cour du Louvre*, Paris, 1791, p. 6.

<sup>245</sup> Voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 198.

<sup>246</sup> *Procès-verbal de la distribution des prix, faite aux élèves de l'École de Peinture, Sculpture et Architecture de cette ville de Bruxelles, du cours de l'an X*, Bruxelles, J. L. De Boubiers, an X, p. 6-7.

<sup>247</sup> *Loc. cit.*

<sup>248</sup> AVB-IP, n° 111<sup>6</sup> : lettre du préfet du département de la Dyle au maire de la Ville de Bruxelles, le 22 pluviôse an XI (12 février 1803) et minute de la lettre du maire de la Ville de Bruxelles au préfet du département de la Dyle, le 3 ventôse an XI (22 février 1803). Le règlement n'est pas conservé.

<sup>249</sup> *Ibid.*, n° 111<sup>6</sup> : minute de la lettre du maire de la Ville de Bruxelles au préfet du département de la Dyle, le 16 brumaire an XII (8 novembre 1803).

<sup>250</sup> *Ibid.* : lettre du préfet du département de la Dyle au maire de la Ville de Bruxelles, le 19 brumaire an XII (11 novembre 1803).

<sup>251</sup> J. H. HUBIN DE HUY, *Coup-d'œil sur Bruxelles ou petit nécessaire des étrangers dans cette commune. Avec une figure et le plan de la Ville*, Bruxelles, Adolphe Stapleaux, an XI, p. 93.

<sup>252</sup> Catalogue du musée de Bruxelles, 1803, p. 5.

<sup>253</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1803.

<sup>254</sup> AVB-IP n° 111<sup>6</sup> : minute de la lettre du maire de la Ville de Bruxelles au préfet du département de la Dyle, le 19 germinal an XII (8 avril 1804) ; lettre du préfet du département de la Dyle au maire de la Ville de Bruxelles, le 29 germinal an XII (18 avril 1804) et minute de la lettre du maire de la Ville de Bruxelles au préfet du département de la Dyle, le 18 floréal an XII (7 mai 1804).

<sup>255</sup> *Projet d'association A la Société de Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture, établie dans la Commune de Bruxelles, sous l'agrément du Préfet*, Bruxelles, A. J. D. De Braeckenier, le 24 floréal an XII (13 mai 1804).

<sup>256</sup> *Loc. cit.*

<sup>257</sup> Sous l'Empire, les souscriptions seront encore utilisées pour financer l'achat ponctuel d'une œuvre d'art, par exemple la première sculpture du jeune Henri Joseph Ruxthiel en 1805, cf. AEL-FF n° 459<sup>s</sup> : lettre du préfet du département de l'Ourthe à Ruxthiel, le 11 vendémiaire an XIV (3 octobre 1805).

<sup>258</sup> Elle est approuvée par le préfet le 21 septembre et par le maire le 27 septembre 1808. Durant la première année de son existence, elle porte le nom de Société des Arts, cf. E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 3. La ville de Gand connaît une intense activité culturelle à cette époque. Moins d'un mois plus tard, le 10 octobre 1808, une Société d'Agriculture et de Botanique y est également fondée, cf. *Almanach de la province de Hainaut, Pour l'an 1816*, Mons, de Monjot, 1816, p. 147-149.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 26-28, 39, 200. La classe de musique est ajoutée vers 1810. L'addition de la classe de littérature est décidée en 1814 mais ne sera effective qu'en 1819.

<sup>260</sup> *Constitution organique de 1808*, publiée par E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, annexe 1, p. 187-192.

<sup>261</sup> Voir A. DAMIEN, *L'Institut de France*, Paris, 1999.

<sup>262</sup> Voir P.W. KLEIN (éd.), *Een beeld van een academie. Mensen en momenten uit de geschiedenis van het Koninklijk Instituut en de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen 1808-1998*, Amsterdam, 1998 (Bijdragen tot de geschiedenis van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 3).

<sup>263</sup> E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 11 et F. DE SMET, *op. cit.*, p. 18.

<sup>264</sup> La Société d'Émulation connaîtra une deuxième réorganisation en 1811. Sur ces réorganisations, voir : *Règlement de la Société Libre d'Émulation et d'Encouragement pour l'Agriculture, Sciences et Arts, établie à Liège, chef-lieu du département de l'Ourte, adopté dans l'assemblée générale du 5 février 1809*, Liège, J. F. Desoer, 1809 et *Règlement de la Société Libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège, chef-lieu du dépt. de l'Ourte, adopté dans l'assemblée générale du 5 février 1809 et modifié dans celle du 22 décembre 1811*, Liège, J. Desoer, 1812.

<sup>265</sup> Catalogue du salon de Malines, 1812. Le règlement de la société est publié dans *Ibid.*, 1825, p. 4-6. La Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers, bien que certains membres comme le peintre Balthazar Paul Ommeganck s'y retrouvent, n'a plus grand chose de commun avec la Société des Arts fondée dans la même ville en 1788.

<sup>266</sup> AMVC-M1371-H5 : procès-verbaux de la Société d'Anvers, séance du 28 août 1812.

<sup>267</sup> P. DE HAULEVILLE, *op. cit.*, p. 100.

<sup>268</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1815, p. 4.

<sup>269</sup> G. PERSOONS, G. BEDEER et J. BUYCK, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>270</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1815, p. 4 et D. COEKELBERGHS, A. JACOBS et P. LOZE, *François-Joseph Navez. La nostalgie de l'Italie*, s.l., 1999, p. 18-26.

<sup>271</sup> R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 107-108. Voir également D.-D. MALHERBE, *Hommage à la Société d'Émulation, à l'occasion de sa renaissance sous l'olivier de la paix, et de la fête qu'elle a promis de donner le 10 messidor an X, aux beaux-arts, en parant son salon des productions de nos artistes, ou galerie de portraits d'auteurs et d'artistes liégeois, et de quelques autres petites pièces qui leur sont relatives. Par l'auteur des Délices de Chauffontaine*, Liège, C. Bourguignon, an X.

<sup>272</sup> KASKA-MA, n° 666 : les présidents et directeurs de l'académie de Gand à Guillaume Herreyens, professeur à l'école centrale, le 7 messidor an X (26 juin 1802).

<sup>273</sup> L'académie de Gand continue à organiser les salons jusqu'en 1850, date à laquelle cette tâche est reprise exclusivement par la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de cette ville, cf. P. CLAEYS, *Les expositions d'œuvres d'art à Gand. 1792-1892. Essai historique*, Gand, 1892, p. 29.

<sup>274</sup> Voir p. 132.

<sup>275</sup> Voir les catalogues de ces expositions.

<sup>276</sup> P. CLAEYS, *Pages d'histoire locale gantoise*, t. 1, 1885, p. 59-68.

<sup>277</sup> R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 111, note 2.

<sup>278</sup> *L'Oracle*, n° 325, le 21 novembre 1811.

<sup>279</sup> Plusieurs lettres expliquent le contexte, cf. AMVC-M1371-B1 : *Livre de copies de la Commission de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers*, copie des lettres de la société d'Anvers à l'académie de Gand, le 13 octobre 1812 et à la société de Bruxelles, le 16 octobre 1812. Dès le mois de décembre 1811, le peintre Mathieu Ignace Van Brée propose à Charles Van Hulthem d'associer les trois villes, cf. lettre reproduite dans H. HYMANS, *Ferdinand De Braekeleer 1792-1883. Notice biographique*, Bruxelles, 1884, p. 9-10.

<sup>280</sup> Entre 700 et 900 œuvres entre 1801 et 1808, puis une augmentation constante pour arriver à plus de 3 000 œuvres à partir de 1831, cf. P. SANCHEZ et X. SEYDOUX, *Les catalogues des Salons des Beaux-Arts*, vol. I : (1801-1819), vol. II : (1819 [supplément]-1834), Paris, 1999.

<sup>281</sup> Voir les titres des différents catalogues de salons qui mentionnent le lieu d'exposition.

<sup>282</sup> Sur le jury des salons parisiens, voir M.-C. CHAUDONNERET, *op. cit.*, p. 59-68 et G. MONNIER, *op. cit.*, p. 29 et 125-127.

<sup>283</sup> AMVC-M1371-H5 : procès-verbaux de la société d'Anvers, note faisant suite à la séance du 25 juillet 1813.

<sup>284</sup> *Ibid.* : procès-verbaux de la société d'Anvers, note faisant suite à la séance du 18 août 1813.

<sup>285</sup> AVB-IP 1<sup>ère</sup> série n° 111<sup>III</sup> : lettre du préfet du département de la Dyle au maire de la Ville de Bruxelles, le 2 novembre 1811 ; minute de la lettre du maire de la Ville de Bruxelles au secrétaire de la commission de la société de Bruxelles, le 2 novembre 1811 et lettre du maire de la Ville de Bruxelles au préfet du département de la Dyle, le 4 novembre 1811.

<sup>286</sup> L. DE BAST, *Annales du Salon de Gand et de l'École moderne des Pays-Bas ; Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés au Musée en 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art ; gravés au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les artistes*, Gand, de Goesin-Verhaeghe, 1823, p. 48.

<sup>287</sup> Avis de l'académie de Gand, séance du 21 germinal an IV (9 avril 1796), art. 5 publié par P. CLAEYS, *Les expositions d'œuvres d'art à Gand. 1792-1892. Essai historique*, Gand, 1892, annexe 1, p. 123.

<sup>288</sup> *Règlement de la Société Libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège, chef-lieu du dépt. de l'Ourte, adopté dans l'assemblée générale du 5 février 1809 et modifié dans celle du 22 décembre 1811*, Liège, J. Desoer, 1812, p. 25.

<sup>289</sup> Devise utilisée par l'architecte anonyme « E 11 » dans le catalogue du salon d'Anvers, 1813, p. 23.

<sup>290</sup> KASKA-MA, n° 666 : *Programme des prix proposés par l'académie de Peinture, Sculpture et Architecture de Gand*, 22 brumaire an X (13 novembre 1801).

<sup>291</sup> Catalogue du salon d'Anvers, 1805, p. 2 et R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 111, note 2.

<sup>292</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1811 et *Discours de M<sup>r</sup> Jean Adrien Snyers, membre de la Société d'Encouragement des Beaux-Arts, prononcé par le secrétaire de la Commission, à l'occasion des prix du Concours, distribués au Musée d'Anvers, le 29 août 1813*, [Anvers, 1813], p. 3.

<sup>293</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1811, p. 11-12.

<sup>294</sup> Catalogue du salon de Gand, 1812, p. 1-6.

<sup>295</sup> *Programme des prix proposés par l'Académie de dessin, peinture, sculpture et architecture de la ville de Gand, pour le concours de MDCCCXII, précédé d'une notice sur les artistes couronnés dans le concours de 1810*, Gand, P. F. de Goesin Verhaeghe, [1810].

<sup>296</sup> Catalogue du salon de Gand, 1810, p. 6.

<sup>297</sup> Supplément au catalogue du salon de Bruxelles, 1811, p. 11.

<sup>298</sup> É. M. DELATOUR-SIMONS, *Remise des prix à la Société des Beaux-Arts de Bruxelles en 1811*, s.d., Bruxelles, Musée de la Ville.

<sup>299</sup> Mention dans le catalogue du salon d'Anvers, 1813, p. 54.

<sup>300</sup> R. WRIGLEY, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1993. On peut se rendre compte du nombre considérable d'ouvrages publiés à l'occasion des salons parisiens en consultant N. Mc WILLIAM, V. SCHUSTER, R. WRIGLEY, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris : from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, 1991.

<sup>301</sup> S. L. SIEGFRIED, « The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press », dans *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester – New York, 1994, p. 9-28.

<sup>302</sup> Dans la presse, les salons font l'objet de nombreux comptes rendus. Pour le salon de Bruxelles de 1811, par exemple, dix-sept articles lui sont consacrés rien que dans le journal *L'Oracle* : n<sup>os</sup> 306, 2 novembre, p. 3 ; 307, 3 novembre, p. 3 ; 315, 11 novembre, p. 4 ; 316, 12 novembre, p. 4 ; 317, 13 novembre, p. 3 ; 319, 15 novembre, p. 3 ; 320, 16 novembre, p. 4 ; 322, 18 novembre, p. 4 ; 323, 19 novembre, p. 3-4 ; 324, 20 novembre, p. 4 ; 325, 21 novembre, p. 4 ; 326, 22 novembre, p. 4 ; 329, 25 novembre, p. 4 ; 330, 26 novembre, p. 2-3 ; 331, 27 novembre, p. 4 ; 332, 28 novembre, p. 4, 339, 5 décembre, p. 3.

<sup>303</sup> J.-B. HENOUL, *Lettre à monsieur de... sur l'exposition des tableaux, sculptures et autres objets des arts à la salle de la Société d'Émulation de la ville de Liège, en mai 1810*, Liège, J. A. Latour, 1810. Cet avocat a également publié dans la presse ses comptes rendus des expositions de 1811 et 1813, cf. *Journal du Département de l'Ourthe*, les 19, 24, 27 et 29 juin 1811, 3 juillet 1811 ainsi que les 15, 23, 26, 29 et 30 mai 1813. Voir R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 110, note 2.

<sup>304</sup> PAUZELLE, *Essai sur le salon de Bruxelles en 1811*, Bruxelles, A. J. D. De Braeckener, 1812 ; N. CORNELISSEN, *Hommage au salon de Bruxelles*, Gand, 1811 et L. C. D. B. [le chevalier DE BURTIN F. X.], *Réflexions sur le salon ouvert à Bruxelles*, le 9 novembre 1811.

<sup>305</sup> Voir L. C. D. B. [le chevalier DE BURTIN F. X.], *Lettre au rédacteur de L'Esprit des Journaux, sur deux pamphlets, insérés dans l'Oracle de Bruxelles, contre les réflexions sur le salon d'exposition*, s.l.n.d. ; H. F., *Lettre à Monsieur B. en réponse à celle qu'il vient d'adresser au rédacteur de l'Esprit des Journaux*, s.l.n.d. et L.C.D.B. [le chevalier DE BURTIN F. X.], *Lettre au rédacteur de l'Oracle de Bruxelles*, s.l.n.d.

<sup>306</sup> N. CORNELISSEN, *Hommage au salon de la ville de Gand M.D.CCC.XII*, Gand, F. J. Bogaert de Clercq, 1812.

<sup>307</sup> *Coup-d'œil sur l'état actuel de la peinture dans la Belgique et sur le salon de Bruxelles, ouvert en 1813*, n<sup>os</sup> 1-3, s.l., s.n., s.d.

<sup>308</sup> *L'Étranger et l'Anversoise au Salon d'Anvers ou Critique de 1813*, n<sup>os</sup> 1-2, Anvers, [L. P. Delacroix] et *Critique-Éloge de l'exposition de 1813*, Anvers, L. P. Delacroix, [1813].

<sup>309</sup> *Arlequin et l'Étranger au Salon d'Anvers : Critique en vaudeville*, n<sup>os</sup> 1-3, Anvers, L.P. Delacroix, 1813 et *Tout-Doux ou examen impartial de la Critique-Éloge de 1813*, Anvers, Jouan, [1813]. L'auteur du premier ouvrage est un artiste, celui du second un « connaisseur ».

<sup>310</sup> E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 11.

<sup>311</sup> *L'Oracle*, n<sup>o</sup> 60, le 10 ventôse an XIII (1<sup>er</sup> mars 1805), p. 4.

<sup>312</sup> *L'Oracle* rend compte de cet événement le 19 juin et les 3 et 31 juillet 1819.

<sup>313</sup> F. LELEUX, *Charles Van Hulthem, 1764-1832*, Bruxelles, 1965 (Académie royale de Belgique, mémoires de la Classe des Lettres, t. LXIII, fasc. 4), p. 134-135.

<sup>314</sup> C. LOIR, *op. cit.*, p. 35-48.

<sup>315</sup> Voir E. POMMIER, *L'Art de la liberté, doctrine et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, surtout p. 225-228.

<sup>316</sup> AGR-ACDD, n° 4840 : lettre de l'administration centrale du département de la Dyle au ministre de l'Intérieur, le 5 nivôse an VIII (26 décembre 1799).

<sup>317</sup> *Ibid.* : lettre de Lemonnier à Bosschaert, le 24 fructidor an VI (10 septembre 1798).

<sup>318</sup> C. LOIR, *op. cit.*, p. 50-52.

<sup>319</sup> Sur la nationalisation des terres et les conséquences socio-économiques, voir l'analyse du cas du département de la Dyle par F. ANTOINE, *La vente des biens nationaux dans le département de la Dyle*, thèse de doctorat présentée à l'Université libre de Bruxelles, 1996. Comme le soulignent les auteurs d'un ouvrage récent sur la nationalisation, les conséquences artistiques ont rarement été étudiées, cf. B. BODINIER, E. TEYSSIER et F. ANTOINE, « L'événement le plus important de la Révolution » : *La vente des biens nationaux (1789-1867) en France et dans les territoires annexés*, Paris, 2000, p. 422.

<sup>320</sup> Sur le cas liégeois, voir P. RAXHON, *La mémoire de la Révolution française. Entre Liège et Wallonie*, Bruxelles, 1996, p. 205-227 ; sur le cas anversoï, voir P. GÉNARD, « Le projet de démolition de la cathédrale d'Anvers en 1798 », dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. XXXVI, 1880, p. 326-417 ; sur le cas brugeois, voir A. VIAENE, « Bij een honderdvijftigste verjaring. Het einde van een kathedraal. De Sint-Donaaskerk te Brugge verkocht en afgebroken », dans *Bierkof*, 1949, p. 169-189 ; sur le cas bruxellois, voir C. PERGAMENI, « Exagérations et maladroites révolutionnaires », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, juin-juillet 1911, p. 757-767 ; et sur le cas namurois, voir F. COURTOY, « Le premier musée de Namur (1797-1805) », dans *Namurcum, Chronique de la Société archéologique de Namur*, 1943, t. XX, p. 33.

<sup>321</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n° 1093<sup>3</sup> : minute de la circulaire aux administrations des départements réunis, le 23 ventôse an V (13 mars 1797). Copie de la circulaire à l'administration centrale du département des Deux-Nèthes dans RAA-DTNPA, série K, n° 448. Seule l'administration centrale du département de l'Escaut a reçu une lettre particulière lui demandant seulement de rappeler au jury son rôle, cf. ANF-F<sup>17</sup>, n° 1093<sup>3</sup> : minute de la lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration centrale du département de l'Escaut, le 23 ventôse an V (13 mars 1797).

<sup>322</sup> Goddyn et Van Lede sont nommés par arrêté départemental du 24 messidor an V (12 juillet 1797). François Joseph Van der Donckt (1757-1813) sera directeur de l'académie de Bruges en 1802, cf. D. DENDOOVEN, *op. cit.*, p. 358 ; H. PIROTON, *Historique de l'enseignement officiel des humanités*, t. 1 : *Bruges*, Bruges, 1937, p. 167 et L. DEVLIEGHER, « Inventarissen van het museum van de école centrale te Brugge », dans *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 119, 1982, p. 66.

<sup>323</sup> Sa première mission date du 15 mai 1797, cf. AGR-ACDD, n° 4843 : lettre de l'administration centrale du département de la Dyle au Jury temporaire des Arts, le 26 floréal an V (15 mai 1797). Abraham Salomon Pris et Wéry apparaissent également lors de certaines recherches, mais nettement moins souvent, cf. C. LOIR, *op. cit.*, p. 61-62.

<sup>324</sup> Mentionné dans le procès-verbal de reconnaissance des tableaux conservés dans l'église de Saint-Michel à Gand, le 12 fructidor an VI (29 août 1798), publié dans C. PIOT, *op. cit.*, annexe 57, p. 238-239.

<sup>325</sup> Note de paiement pour le travail effectué du 1<sup>er</sup> prairial an VI (20 mai 1798) au 14 prairial an VIII (3 juin 1800) dans AEN-DSM n° 116 : lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration centrale du département de Sambre-et-Meuse, le 12 frimaire an IX (3 décembre 1800).



<sup>326</sup> Voir les différents documents dans AEL-FF 458<sup>6</sup> et J. DARIS, « Les objets d'art religieux dans la province de Liège, 1792-1799 », dans *Notice sur les églises du diocèse de Liège*, t. I, 1867, p. 312-321.

<sup>327</sup> Arrêté de l'administration centrale du département des Deux-Nèthes, le 23 nivôse an V (12 janvier 1797), publié par C. PIOT, *op. cit.*, annexe 109, p. 180-181.

<sup>328</sup> L'arrêté du 12 germinal an V (1<sup>er</sup> avril 1797) nomme le sculpteur Alexandre Ghienne, l'orfèvre Philippe-Joseph Capiaumont ainsi que, pour l'arrondissement de Tournai, le fondeur Delvigne-Duvivier et l'ancien professeur de dessin de l'académie de Tournai, Lefebvre-Caters. Comme Alexandre Ghienne démissionne, il est remplacé par Germain Joseph Hallez qui apparaît dans les archives à partir de novembre 1796. Ce sont Hallez et Capiaumont qui seront les deux commissaires les plus actifs dans la recherche des œuvres d'art, cf. M.-T. ISAAC et C. SORGELOOS, *L'École centrale du département de Jemappes 1797-1802. Enseignement, livres et Lumières à Mons*, à paraître.

<sup>329</sup> Voir l'analyse des difficultés dans le cas du département de la Dyle, dans C. LOIR, *op. cit.*, p. 65-75.

<sup>330</sup> Art. 4 de la loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795), publiée dans *Pasinomie*, 1<sup>re</sup> série, t. VII, Bruxelles, 1835, p. 135-138.

<sup>331</sup> Sur les achats de plâtres de sculptures antiques pour les écoles centrales, voir C. LOIR, « La Belgique et la perception de l'art antique avant 1830 : le développement des collections de plâtres de statues antiques à usage pédagogique », dans D.C. KURTZ et A. TSINGARIDA (éd.), *Appropriating Antiquity – Saisir l'antique. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2002, p. 33-72. (Lucernae Novantiquae 2. Etudes d'Archéologie Classique de l'Université libre de Bruxelles).

<sup>332</sup> AEN-DSM, n° 27 : registre aux arrêtés, f° 193, le 23 frimaire an VIII (14 décembre 1799).

<sup>333</sup> *Loc. cit.*

<sup>334</sup> AEM-FSW, n° 181 : minute de la lettre du bibliothécaire de l'école centrale au préfet du département de Jemappes, le 23 prairial an IX (12 juin 1801).

<sup>335</sup> Sur le financement des recherches dans le département de la Dyle, fort semblable aux autres cas, voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 65-66. Pour le département de Sambre-et-Meuse, voir AEN-DSM, n° 116 : minute de la lettre de l'administration centrale du département de Sambre-et-Meuse au ministre des Finances, le 17 pluviôse an VIII (6 février 1800) ; pour le département de l'Ourthe, voir AEL-FF, n° 459<sup>2</sup> : minute de l'arrêté de l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 8 vendémiaire an VI (29 septembre 1797).

<sup>336</sup> AEN-DSM n° 26 : registre aux arrêtés, f° 198, le 16 thermidor an VII (4 août 1799). Voir également M. GILLES, « La bibliothèque publique de Namur », dans *Bibliothèques namuroises. Autour de la bibliothèque publique de Namur 1797-1997*, Namur, 1997, p. 92 et F. COURTOY, *op. cit.*, p. 39. Sur l'église et le collège des jésuites, voir : *Les jésuites à Namur 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991.

<sup>337</sup> AEM-FSW, n° 181 : minute de la lettre du bibliothécaire de l'école centrale au préfet du département de Jemappes, le 23 prairial an IX (12 juin 1801). Voir M.-T. ISAAC et C. SORGELOOS, *op. cit.* La séparation entre la bibliothèque et l'école centrale crée d'ailleurs des tensions entre le bibliothécaire et les professeurs.

<sup>338</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 448 : minute de l'arrêté de l'administration centrale du département des Deux-Nèthes, le 15 pluviôse an VI (3 février 1798).

<sup>339</sup> AEL-FF, n° 459<sup>2</sup> : lettre de Dreppe à l'administration du département de l'Ourthe, s.d.



<sup>340</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087 : extrait du registre aux arrêtés de l'administration centrale du département de l'Escaut, le 14 floréal an V (3 mai 1797) et *Ibid.* : extrait du registre aux arrêtés de l'administration centrale du département de l'Escaut, le 1<sup>er</sup> prairial an V (20 mai 1797).

<sup>341</sup> *Ibid.* : minute de la lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration centrale du département de l'Escaut, le 26 prairial an V (14 juin 1797).

<sup>342</sup> M. GILLES, *op. cit.*, p. 85.

<sup>343</sup> *Loc. cit.*, p. 91. Concernant le paiement de Juppín, voir AEN-DSM, n° 116 : minute de l'arrêté de l'administration centrale du département de Sambre-et-Meuse au ministre de l'Intérieur, le 23 frimaire an IX (14 décembre 1800).

<sup>344</sup> Il est nommé par les arrêtés du 22 vendémiaire an VII (13 octobre 1798) et du 28 vendémiaire an VIII (20 octobre 1799) mentionnés dans MRBAB-AF, n° B21/101-102 : lettre de Guillaume Bosschaert au préfet du département de la Dyle, circa avril 1801.

<sup>345</sup> Concernant les inventaires : pour Gand, voir *Note des tableaux, dessins et estampes déposées dans la ci-devant école de l'abbaye de Baudeloo*, 420 numéros, 10 ventôse an V (28 février 1797), publiée par C. PIOT, *op. cit.*, annexe 28, p. 193-208 ; pour Liège, voir *Liste des objets d'art réservés pour le musée du département de l'Ourte dans les églises supprimées*, par C.-N. Simonon, 1798, publiée par J. DARIS, *op. cit.*, p. 334-337 ; pour Bruxelles, voir AGR-ACDD, n° 4824 : inventaire de Guillaume Bosschaert envoyé à l'administration centrale du département de la Dyle, le 29 brumaire an VII (19 novembre 1798), 808 numéros ainsi que 91 numéros d'œuvres encore à amener à l'école centrale.

<sup>346</sup> Pour Bruges, voir RAB-LD, n° 2939 : lettre d'un membre du jury d'Instruction publique, C. De Coninck, à l'administration centrale du département de la Lys, le 8 floréal an V (27 avril 1797). Pour Bruxelles, voir AVB-PC, n° 2218 : copie de l'arrêté de l'administration centrale du département de la Dyle, le 7 frimaire an VIII (28 novembre 1799) et MRBAB-AF, n° B24/162-164 et 81-83, *Note des tableaux déposés à la ci-devant Cour, et qui mériteraient d'être conservés pour le musée de Bruxelles* (104 numéros), avant le 19 germinal an VI (8 avril 1798). Voir également E. FÉTIS, *Catalogue descriptif et historique du musée royal de Belgique, Bruxelles, précédé d'une notice sur sa formation et sur ses accroissements*, 6<sup>e</sup> édition, Bruxelles, 1889 *op. cit.*, p. 9-11.

<sup>347</sup> MRBAB-AF, n° B24/162-164 et 81-83, *Note des tableaux déposés à la ci-devant Cour, et qui mériteraient d'être conservés pour le musée de Bruxelles* (104 numéros), avant le 19 germinal an VI (8 avril 1798).

<sup>348</sup> RAB-LD n° 2939 : note du professeur de dessin de l'école centrale, s.d.

<sup>349</sup> AGR-ACDD, n°4840 : lettre de l'administration centrale du département de la Dyle au ministre de l'Intérieur, le 5 nivôse an VIII (le 26 décembre 1799).

<sup>350</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 448 : minute de la lettre du préfet du département des Deux-Nèthes à l'administration du Musée des Arts à Paris, le 28 vendémiaire an IX (20 octobre 1800).

<sup>351</sup> Sur les demandes d'œuvres d'art au Louvre par les différents départements de la République française sous le Directoire, voir F. BOYER, « Le Directoire et les musées des départements réunis de la Belgique », dans *Revue d'Histoire diplomatique*, t. LXXXV, 1971, p. 5-16. On trouve de nombreuses pétitions dans les fonds d'archives, par exemple dans le département des Deux-Nèthes : RAA-DTNPA, série K, n° 448 : lettre de l'administration centrale du département des Deux-Nèthes au ministre de l'Intérieur, le 29 messidor an V (17 juillet 1797).

<sup>352</sup> La plupart des documents sur la concentration des œuvres sécularisées mentionnent le terme de « musée », par exemple : AEL-FF n° 459<sup>2</sup> : lettre de Joseph Dreppe à l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 24 nivôse an V (13 janvier 1797) ou

KASKA-MA n° 585 : copie de l'arrêté de l'administration centrale du département des Deux-Nèthes, le 18 messidor an VI (6 juillet 1798).

<sup>353</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>9</sup>: minute de la lettre du ministre de l'Intérieur au ministre des Finances, le 19 messidor an V (7 juillet 1797).

<sup>354</sup> ANF-C, n° 433<sup>191</sup> : lettre du Directoire exécutif au Conseil des Cinq-Cents, le 9 floréal an VI (28 avril 1798) et ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>9</sup> : copie conforme de la loi du 23 fructidor an VI (9 septembre 1798), publiée dans *Bulletin des Lois de la République*, n° 226, p. 2-3, n° 2010.

<sup>355</sup> AEL-FF 458<sup>6</sup> : circulaire du ministre de l'Intérieur aux commissaires du Directoire exécutif près les administrations centrales des départements, le 15 pluviôse an VII (4 février 1799).

<sup>356</sup> Les réponses aux questionnaires sont conservées dans ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087 : 1087<sup>1</sup> (Dyle), 1087<sup>7</sup> (Escaut), 1087<sup>15</sup> (Deux-Nèthes), 1088<sup>10</sup> (Jemappes), 1088<sup>21</sup> (Sambre-et-Meuse).

<sup>357</sup> E. POMMIER, « La création des musées de province : les ratures de l'arrêté de l'an IX », dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1989, n°s 5-6, p. 487.

<sup>358</sup> *Code de déontologie professionnelle de l'International Council of Museums* (15<sup>e</sup> Assemblée générale de l'International Council of Museums, Buenos-Aires, 1986), s.l., 1986, p. 22.

<sup>359</sup> AEN-DSM, n° 116 : copie conforme de l'arrêté de l'administration centrale du département de Sambre-et-Meuse, le 18 pluviôse an V (6 février 1797).

<sup>360</sup> Sur la formation des bibliothèques, voir J. MACHIELS, *Des bibliothèques religieuses aux bibliothèques publiques*, Bruxelles, 2000 (Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les provinces, Service éducatif, dossiers, première série, 22). Les cas de Namur et de Mons sont bien étudiés : *Bibliothèques namuroises. Autour de la bibliothèque publique de Namur 1797-1997*, Namur, 1997 et M.-T. ISAAC (dir.), *La bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut 1797-1997*, Mons, 1997.

<sup>361</sup> AVB-IP, 1<sup>re</sup> série, n° 106 : 13 fructidor an IX (31 août 1801) : rapport présenté aux Consuls de la République par le ministre de l'Intérieur, suivi de la copie de l'arrêté du 14 fructidor an IX (1<sup>er</sup> septembre 1801).

<sup>362</sup> Concernant les demandes, voir par exemple AEL-FF, n° 458<sup>6</sup> : lettre de F.-J. Dewandre à Paris, à l'administration centrale du département de l'Ourthe, le 16 prairial an VII (5 juin 1799) ; ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>9</sup> : lettre du commissaire du Directoire exécutif dans le département de l'Escaut au ministre de l'Intérieur, le 27 brumaire an VIII (18 novembre 1799) et *Ibid.*, lettre du préfet du département de l'Escaut au ministre de l'Intérieur, le 18 thermidor an IX (6 août 1801) ; RAA-DTNPA, série K, n° 448 : minute de la lettre du préfet du département des Deux-Nèthes à l'administration du Musée des Arts à Paris, le 28 vendémiaire an IX (20 octobre 1800) ; ANF-F<sup>17</sup>, n° 1088<sup>16</sup> : lettre du préfet du département de la Lys au ministre de l'Intérieur, le 11 fructidor an IX (29 août 1801) ; AMN-Z 00 : lettre du maire de la Ville de Bruges au directeur du Musée Napoléon, le 23 brumaire an XIII (14 novembre 1804).

<sup>363</sup> D. POULOT, « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans M. PERONNET (dir.), *Chaptal*, Toulouse, 1988, p. 162-176.

<sup>364</sup> Voir p. 125.

<sup>365</sup> C. LOIR, *op. cit.*, p. 84.

<sup>366</sup> A. TIHON, « La pacification et la restauration religieuses », dans H. HASQUIN (dir.), *La Belgique française : 1792 - 1815*, Bruxelles, 1993, p. 173-197.

<sup>367</sup> *Pasinomie*, 1<sup>re</sup> série, t. XIII, Bruxelles, 1836, p. 217 et t. XII, p. 204-206.

<sup>368</sup> Pour les détails de l'application de l'arrêté du 1<sup>er</sup> septembre 1801 à Bruxelles, voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 80-82.

<sup>369</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 448 : minute de la lettre du préfet du département des Deux-Nèthes au ministre de l'Intérieur, le 19 fructidor an IX (6 septembre 1801). L'original se trouve dans ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>16</sup>.

<sup>370</sup> KASKA-MA, n° 585 : lettre du préfet du département des Deux-Nèthes au directeur de l'académie d'Anvers, le 3 brumaire an XI (25 octobre 1802).

<sup>371</sup> SAA-MA, n° 205/1<sup>1</sup> : procès-verbal de remise de la collection, le 5 nivôse an XI (26 décembre 1802).

<sup>372</sup> AVB-PC, n° 2218 : *Rapport de la Commission chargée de présenter des vues sur la conservation des divers dépôts relatifs aux Sciences, qui existent dans le local de l'Ex Ecole centrale et d'indiquer les Dépenses auxquelles elle peut donner lieu*, rapport au conseil municipal de Bruxelles adopté par cette assemblée le 23 ventôse an XI (15 mars 1803).

<sup>373</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>7</sup> : lettre du préfet du département de l'Escaut au ministre de l'Intérieur, le 13 floréal an XII (2 mai 1804) et minute de la lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de l'Escaut, le 3 prairial an XII (22 mai 1804).

<sup>374</sup> Sur les mises en dépôt, voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 94-103.

<sup>375</sup> AEM-FF, n° 404<sup>11</sup> : lettre de Germain Joseph Hallez au préfet du département de Jemappes, le 16 thermidor an X (4 août 1802).

<sup>376</sup> *Ibid.* : *Tableaux des objets que je crois propres à réserver pour l'instruction publique, provenant des églises de s<sup>te</sup> Waudru et s<sup>t</sup> Germain*, s.d.

<sup>377</sup> AEM-RFH, n° 404<sup>11</sup> : lettre du préfet du département de Jemappes à Germain Joseph Hallez, le 16 thermidor an X (4 août 1802). Sur la réouverture de la collégiale Sainte-Waudru, voir : E. ROLAND, « La restauration du culte en l'église Sainte-Waudru à Mons (1802-1804) », dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. LXI, 1949, p. 154-182.

<sup>378</sup> AEL-FF, n° 459<sup>2</sup> : minute de la lettre du préfet du département de l'Ourthe à plusieurs amateurs de peinture, le 11 brumaire an X (2 novembre 1801).

<sup>379</sup> D. MALHERBE, *Hommage à la Société d'Émulation A l'occasion de sa renaissance sous l'Olivier de la Paix, et de la Fête qu'elle a promis de donner le 10 Messidor an X, aux beaux-Arts, en parant son Salon des Productions de nos Artistes, ou Galerie de portraits D'Auteurs, et d'Artistes Liégeois, et de quelques autres pièces qui sont relatives*, Liège, C. Bourguignon, an X (1801-1802), p. 54-55.

<sup>380</sup> AEN-DSM, n° 116 : lettre du vicaire général du diocèse de Namur au préfet du département de Sambre-et-Meuse, le 17 vendémiaire an XI (9 octobre 1802). Au verso : commentaire de Crombet, daté du 26 vendémiaire an XI (18 octobre 1802).

<sup>381</sup> Mention dans RAB-LD, n° 2939 : minute de la lettre du préfet du département de la Lys au ministre de l'Intérieur, le 8 fructidor an XI (27 août 1803).

<sup>382</sup> L. DEVLIEGHER, « Inventarissen van het museum van de école centrale te Brugge », dans *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 119, 1982, p. 69 et M. BRUIER, *op. cit.*, p. 53.

<sup>383</sup> Catalogue du musée de Gand, 1802, p. 1.

<sup>384</sup> Dans l'état actuel de la recherche, la date ne peut pas être précisée, cf. M. VAN KALCK, *op. cit.* Le règlement placé au début du premier catalogue est approuvé par le maire le 29 juin 1803, quelques semaines avant le séjour du premier Consul à Bruxelles. Catalogue du musée de Bruxelles, 1803, p. 3.

<sup>385</sup> *Notice et description des tableaux et statues exposés au Muséum du département de l'Escaut, situé à Gand dans l'église de la ci-devant abbaye de St. Pierre*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1<sup>er</sup> frimaire an XI (22 novembre 1802) et *Notice des tableaux et autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, Weissenbruch, an XI (1803).

<sup>386</sup> RAB-LD, n° 2939 : lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de la Lys, le 29 frimaire an XII (21 décembre 1803).

<sup>387</sup> C. LOIR, *op. cit.*, p. 85-86.

<sup>388</sup> Sur les demandes de Gand, voir ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>9</sup> : lettres de l'académie de Gand au ministre de l'Intérieur, le 24 mars 1811, du maire de la Ville de Gand au même, le 4 avril 1811 et du préfet du département de l'Escaut au même, avril 1811. Sur les demandes d'Anvers, voir la lettre du directeur général du Musée Napoléon, le 3 novembre 1812, publiée par M.-A. DUPUY, I. LE MASNE DE CHERMONT, E. WILLIAMSON, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, t. II, Paris, 1999 (Notes et documents des musées de France, 32), p. 909, n° 2620.

<sup>389</sup> KASKA-MA, n° 585 : lettre du préfet du département des Deux-Nèthes au directeur de l'académie d'Anvers, le 3 brumaire an XI (25 octobre 1802).

<sup>390</sup> *Ibid.* : lettre du préfet du département des Deux-Nèthes au directeur de l'académie d'Anvers, le 20 fructidor an XI (8 septembre 1803).

<sup>391</sup> ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>16</sup> : minute du décret impérial du 5 mai 1810, art. 1<sup>er</sup>.

<sup>392</sup> C. VAN HULTHEM, *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. C. Van Hulthem [...] le 8 octobre 1807, en remettant une marque de satisfaction au nom de la Patrie reconnaissante à trois jeunes compatriotes pour la manière honorable, dont ils se sont distingués au concours général de sculpture et de musique*, [Paris], P. Didot l'Aîné, [1807], p. 34-35.

<sup>393</sup> A. VAN WERVEKE, *op. cit.*, p. 61-63. La vente a lieu en 1810.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 65 et catalogue du musée de Gand, 1802.

<sup>395</sup> Guillaume Bosschaert, qui n'avait pu bénéficier que d'arrêtés départementaux provisoires n'est définitivement nommé conservateur du musée de Bruxelles qu'en février 1803, cf. ANF-F<sup>17</sup>, n° 1087<sup>3</sup> : minute de la lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de la Dyle, le 4 ventôse an XI (24 février 1803). Après la mort de Guillaume Bosschaert, les directions du musée et de l'académie continueront à être assumées par la même personne, cf. *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement* (Catalogue de l'exposition des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7 mai-28 juin 1987), Bruxelles, 1987, p. 14.

<sup>396</sup> KASKA-MA, n° 140 : minute du *Règlement de l'Académie des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, arrêté par le préfet du département des Deux-Nèthes le 19 thermidor an XII (6 août 1804), titre 1, art. 6.

<sup>397</sup> *Ibid.*, n° 585 : lettre du préfet du département des Deux-Nèthes au directeur de l'académie d'Anvers, le 2 août 1806.

<sup>398</sup> G. BAZIN, *op. cit.*, p. 182.

<sup>399</sup> F. X. DE BURTIN, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture, suivi d'observations sur les collections publiques et particulières qui existaient en 1808, et la description des tableaux qui forment la galerie de l'auteur*, t. II, Bruxelles, 1808, p. 4.

<sup>400</sup> P. GÉNARD, « Le projet de démolition de la cathédrale d'Anvers en 1798 », dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 36, 3<sup>e</sup> série, t. VI, 1880, p. 354-355 ; R. D'HULST, F. BAUDOIN, W. AERTS e.a., *L'Érection de la croix. Pierre Paul Rubens*, Bruxelles, 1992, p. 134-136 et G. J. BRAL (éd.), *La cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule*, Bruxelles, 2000, p. 75.

<sup>401</sup> AVM, n° 1944 : lettre du maire de la Ville de Mons au commissaire de police Wibier, le 10 thermidor an X (29 juillet 1802) et lettre du maire de la Ville de Mons aux membres de la commission des Hospices civils, le 17 vendémiaire an XI (9 octobre 1802). Voir également

E. ROLAND, « La restauration du culte en l'église Sainte-Waudru à Mons (1802-1804) », dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. LXI, 1949, p. 154-182.

<sup>402</sup> P.-J. B. R., *Histoire de l'Église collégiale et paroissiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles, et des jubilé qui s'y sont célébrés depuis l'an 1570 jusqu'à ce jour, avec un abrégé de la vie de sainte Gudule et un extrait de l'histoire des hosties miraculeuses. On y a joint Une description exacte de l'Église, et les Programmes des actes religieux et fêtes publiques qui auront lieu à l'occasion du jubilé de 1820. Ensemble de Plusieurs Lettres qui ont paru pour ou contre les changements que l'Église a éprouvés à la même occasion*, Bruxelles, 1820, p. 71-72.

<sup>403</sup> Sur l'adaptation tardive des églises aux prescriptions du Concile de Trente, voir B. CHÉDOZEAU, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1998.

<sup>404</sup> *Loc. cit.*

<sup>405</sup> J. H. HUBIN DE HUY, *Coup-d'œil sur Bruxelles ou petit nécessaire des étrangers dans cette commune. Avec une figure et le plan de la Ville*, Bruxelles, Adolphe Stapleaux, an XI (1803), p. 41-43.

<sup>406</sup> Voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 94-97.

<sup>407</sup> AGR-PD, n° 849 : lettre de P. Vander Hagen au préfet du département de la Dyle, le 28 frimaire an X (19 décembre 1801).

<sup>408</sup> AEM-FF, n° 404<sup>II</sup> : lettre du préfet du département de Jemappes à de Marbaix, membre du comité administratif de Sainte-Waudru, le 19 brumaire an XI (10 novembre 1802).

<sup>409</sup> AVB-IP, 1<sup>ère</sup> série, n° 107<sup>IV</sup> : lettre du conservateur du musée de Bruxelles au maire de la Ville de Bruxelles, le 20 septembre 1808.

<sup>410</sup> AEN-DSM, n° 116 : lettre du vicaire général du diocèse de Namur au préfet du département de Sambre-et-Meuse, le 17 vendémiaire an XI (9 octobre 1802). Au verso : commentaire de Crombet, daté du 26 vendémiaire an XI (18 octobre 1802).

<sup>411</sup> *Loc. cit.*

<sup>412</sup> AGR-PD, n° 849 : lettre du curé, des fabriciens et des marguilliers de l'église Saint-Pierre à Louvain au préfet du département de la Dyle, le 20 mars 1807.

<sup>413</sup> Art. 55 du décret du 30 décembre 1809 sur les fabriques d'églises, mentionné dans M. COPPENS, « La sauvegarde des objets mobiliers placés dans les églises. Le point de vue juridique », dans *La Vie des Musées*, n° 12, 1997, p. 13-15.

# Le temps de l'administration : institutionnaliser les beaux-arts (1814-1830)

## 1. Le contexte

### A. « *Ce précieux héritage* »

Le 5 décembre 1815, six mois après la bataille de Waterloo (18 juin 1815) qui met fin aux Cent-Jours, quatre chariots remplis de tableaux de Rubens et d'autres peintres célèbres de l'école flamande arrivent à Anvers. Le retour de ces œuvres d'art réquisitionnées en 1794 par les révolutionnaires et restituées par la France suite à la chute de l'Empire, marque profondément les esprits et suscite, au début de la période hollandaise, un intérêt croissant pour les beaux-arts. Le quotidien *L'Oracle* relate cette arrivée à Anvers <sup>1</sup>. À ce moment, Ferdinand De Braekeleer (1792-1883) est un jeune artiste de 23 ans qui n'avait pu admirer ces chefs-d'œuvre puisqu'ils avaient quitté sa ville lorsqu'il avait à peine un an. C'est avec émotion qu'il assiste à leur retour. Il nous a laissé un dessin représentant l'événement [illustration n° 13] <sup>2</sup>. La confrontation de l'article de presse paru dans *L'Oracle* et de ce dessin permettent de reconstituer cet événement marquant. Le rédacteur de l'article relate trois moments : l'arrivée du convoi à l'entrée de la ville, le passage à l'hôtel de ville et l'arrivée à l'académie où les œuvres vont être déposées ; c'est seulement cette dernière étape que Ferdinand De Braekeleer immortalise.

Dès le début de l'article, on perçoit l'émotion du rédacteur de *L'Oracle* à l'arrivée de « ce précieux héritage », expression qui témoigne de la prise de conscience de la valeur « patrimoniale » de ces tableaux : « Après vingt-deux ans d'absence, nous revoyons enfin ces chefs-d'œuvre, auxquels notre ville dût sa gloire. Hier, ce précieux héritage est rentré dans nos murs ». C'est un événement annoncé à la population, et qui s'accompagne de réjouissances publiques : « Dès la veille, le son des cloches et le bruit de l'artillerie de nos remparts annonça cet heureux événement ». C'est bien sûr le plus illustre peintre de l'école flamande, Rubens, qui est représenté pour annoncer

l'arrivée : « L'Apothéose de Rubens, scène composée par un amateur de cette ville et ingénieusement arrangée à la suite du Jugement de Midas, appelait le peuple au spectacle et semblait vouloir le préparer à l'importance de la fête du lendemain »<sup>3</sup>.

Les différentes autorités sont présentes : le pouvoir politique (le maire et le gouverneur), les institutions artistiques (représentants de l'académie et de la société pour l'encouragement des beaux-arts), les autorités religieuses (les marguilliers) et la société poétique et littéraire : « Le convoi entra à midi ; il consistait en quatre chariots, portant 40 tableaux. Il fut reçu à son entrée par M. le Maire, accompagné de toutes les autorités municipales, du corps de l'académie royale, de la société d'encouragement des beaux-arts, de MM. Les marguilliers des paroisses et de la société poétique et littéraire ». Comme on peut le voir sur le dessin, le premier chariot du convoi présente une décoration particulière, glorifiant l'école flamande, les restitutions et même le nouveau roi, Guillaume I<sup>er</sup>, dont la décision de rendre les œuvres restituées par Paris aux églises lorsque celles-ci n'ont pas été supprimées, est ressentie comme juste : « un des chariots fut orné d'inscriptions et de guirlandes, et son devant d'un obélisque sur lequel l'on voyait au bas, environné de larmes, le millésime 1794, époque du douloureux enlèvement de nos monumens, et sur le haut en caractères d'or celui de 1815, époque glorieuse de leur retour. Minerve, assise sur le piédestal, porte sur son égide les mots : Vlaemsche school, pour marquer que l'école flamande a toujours été guidée par la sagesse ; la justice debout à côté de l'obélisque dénote l'équité du recouvrement de ces chefs-d'œuvre, sur la nation qui nous en avait dépouillés, comme aussi la justice de S.M., en rendant aux églises et établissemens existans ceux qui jadis y eurent place ». Les restitutions de l'art ancien présentent un intérêt éducatif majeur pour les jeunes artistes contemporains qui utilisent ces œuvres comme modèle. Ce sont donc les élèves de l'académie d'Anvers qui accompagnent le convoi qui s'apparente à un véritable cortège : « Il fut traîné par les élèves de l'académie et des écoles de dessin, fiers d'un fardeau qui contenait ces riches modèles, but et espoir de leurs études. Douze élèves, décorés de médailles obtenues, conduisaient les chevaux des deux voitures, qui contenaient MM. Les délégués et les premières autorités municipales »<sup>4</sup>.

Le cortège se dirige ensuite vers l'hôtel de ville pour assister aux discours officiels (ceux du maire et du gouverneur) et recevoir les récompenses (pour les commissaires qui ont été chargés de ramener les œuvres) : « De cette manière, le cortège, dans une suite de voitures, se rendit au bruit des acclamations, de l'artillerie et des cloches, à l'hôtel de ville, où les autorités supérieures, tant civiles que militaires, ainsi que MM. Les curés des paroisses intéressées attendaient le convoi. M. le maire introduisit MM. les délégués, pendant qu'un orchestre choisi d'amateurs faisait entendre l'air de famille. Après les avoir complimentés, dans un discours éloquent, où il s'étendit sur l'importance, le résultat et les heureuses suites de leur mission, il distribua à chacun d'eux, MM. J. Odevaere, B.P. Ommeganck, Jean J. Van Hal et P. Van Regemoorter (M. Charles Stier était absent), une médaille d'honneur, gravée en mémoire et reconnaissance des services qu'ils viennent de rendre à la patrie. M. le baron de Keverberg de Kessel, gouverneur de la province, développa ensuite éloquentement, avec cet amour pour les arts, qu'il a annoncé dès les premiers jours de



son administration, toute la valeur du trésor que nous venons de récupérer ; il a dit que c'était un fonds qui devait fructifier » <sup>5</sup>.

Enfin, le cortège arrive à l'académie où les œuvres vont être déposées. C'est le moment représenté par Ferdinand De Braekeleer : les chariots viennent par la gauche, une voiture contenant les personnes officielles entre sous le portique de l'academie, à droite, ce dernier est décoré par le portrait de Rubens. Tant le rédacteur de l'article que De Braekeleer insistent sur la présence du public. Sur le dessin, on distingue une foule nombreuse aux fenêtres des maisons et dans la rue où elle est contenue derrière des cordes. Voici donc l'arrivée dans le « sanctuaire des arts » : « Après la cérémonie le cortège accompagna le convoi jusqu'au local du musée, les acclamations redoublèrent, et les délégués furent de nouveau félicités dans le sanctuaire des arts. Les élèves de l'academie avaient décoré l'entrée de ce local d'un arc de triomphe orné d'emblèmes et d'inscriptions relatives aux beaux-arts et surmonté du portrait du patriarche de notre école, l'immortel Rubens ; sur les côtés latéraux on lisait dans des couronnes de laurier les noms de Van Dyck et de Jordaens » <sup>6</sup>.

Les festivités se poursuivent le soir et le lendemain : « Cette intéressante fête n'a été contrariée que par une pluie, qui survint vers le soir, et qui traversa une illumination brillante, fertile en transparens, inscriptions et devises, qui exprimaient la joie publique et l'objet de cette fête vraiment nationale, et digne de l'ancienne patrie des beaux-arts. Un beau feu d'artifice qui devait la terminer est remis à demain, et il y aura grand bal auquel toutes les autorités sont invitées ». Le rédacteur de l'article termine en faisant l'éloge du nouveau roi : « De longs souvenirs suivront cette mémorable journée ; l'Anversois la transmettra à ses enfans avec des sentimens d'amour et de reconnaissance envers notre bon roi, dont la justice fait non seulement droit à ses peuples, mais qui, par une disposition vraiment paternelle, veut prévenir les dissensions, éteindre leurs jalousies, et donne lieu à tout espérer de sa munificence » <sup>7</sup>.

Ces deux témoignages, l'un écrit et l'autre iconographique, montrent l'impact provoqué par les restitutions des œuvres d'art au début de la période hollandaise : la population s'enthousiasme, les jeunes artistes sont comblés et les autorités publiques s'impliquent activement. La population, nombreuse pendant les festivités, est sensibilisée par la valeur de l'art ancien. Le retour des chefs-d'œuvre marque une étape essentielle dans la prise de conscience d'un patrimoine artistique en Belgique, comme en témoignent les termes utilisés par le rédacteur de l'article : « ce précieux héritage », « nos monumens », « la valeur du trésor ». Ces restitutions, qui constituent une victoire diplomatique du gouvernement hollandais, revêtent une dimension politique pour Guillaume I<sup>er</sup> qui apparaît comme le protecteur de l'école flamande.

### ***B. Un projet artistique commun : l'amalgame des écoles flamande et hollandaise***

Nous venons de le voir, avec les restitutions des chefs-d'œuvre, la période hollandaise débute par une célébration de l'école flamande. Rubens, Van Dyck, Jordaens sont glorifiés par la population, par les artistes et par les autorités politiques. Pendant la période française, l'école flamande avait permis aux Belges d'affirmer leur particularisme au sein d'un grand empire qui avait pour ambition de concentrer, à Paris, les plus grands chefs-d'œuvre de toutes les écoles artistiques. La situation a

bien changé et les différents acteurs de la vie artistique sont persuadés que la période hollandaise va revitaliser l'école flamande. Dès 1814, l'avocat Hellebaut, un des administrateurs de l'académie de Gand, critique sévèrement la période française en parlant de « ces Français qui naguères ont voulu bannir de la nomenclature des écoles, cette même école flamande dont ils n'ont essayé de faire oublier le nom que parce qu'ils désespéroient d'en atteindre la perfection »<sup>8</sup>.

L'école flamande, libérée, va pouvoir s'épanouir, mais il est tentant, dans l'atmosphère d'enthousiasme qui marque les premières années du régime hollandais, de faire coïncider la tradition artistique avec la réalité politique. Pour cela, il faut élaborer un amalgame entre l'école flamande et l'école hollandaise, en invoquant le passé commun d'avant la séparation des Pays-Bas méridionaux et septentrionaux. Faire cet amalgame n'est cependant pas simple : c'est la création d'un lien artificiel entre deux écoles de renommée inégale. En effet, l'évolution artistique au nord et au sud a été très différente et, si l'école flamande jouit, en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, d'un prestige colossal, l'école hollandaise, quant à elle, tout en suscitant l'enthousiasme de nombreux collectionneurs, n'est ni aussi réputée ni aussi clairement délimitée. Malgré cela, nombreux sont les politiques, mais aussi les artistes et les amateurs, à tenter de trouver les aspects qui unissent ces deux écoles.

Le président de la quatrième classe de l'Institut des Pays-Bas parle de « la fusion de nos deux écoles »<sup>9</sup>. Les discours ne sont pas les seuls à véhiculer cette idée, certaines œuvres d'art exposées aux salons traduisent cette union des deux écoles en images, en y associant parfois le souverain. Ainsi, au salon de Gand de 1819, le peintre Maes expose le tableau avec lequel, il a remporté, l'année précédente, le premier prix de peinture au concours de l'Institut royal des Pays-Bas, à Amsterdam. La description publiée dans le catalogue le décrit de la manière suivante : « Allégorie sur la réunion des Écoles Hollandaise et Flamande. Les deux Écoles représentées par deux jeunes femmes ayant la tête ailée, sont réunies par la Renommée qui les couronne ; à droite la Sagesse annonce à S.M. le Roi cette réunion, vers laquelle il tend sa main protectrice et approuve en même-tems le projet d'en former une Académie des Beaux-Arts pour le Royaume, figuré par une femme agenouillée devant S.M. et s'appuyant sur les armoiries royales ; du côté opposé on remarque la Peinture, la Poésie, la Sculpture, la Rhétorique, et les autres Sciences qui ont illustré nos contrées ; à côté de S.M. le Tems ordonne à l'Histoire de transmettre cet événement à la postérité »<sup>10</sup>. Les artistes et les amateurs belges parlent donc fréquemment de « réunion », de « combinaison » ou d'« association » des écoles, mais certains en reconnaissent cependant les spécificités : l'école flamande se consacre plutôt à la peinture d'histoire, et l'école hollandaise à la peinture de genre<sup>11</sup>. Ainsi, comme le souligne le maire de Gand, l'union des deux permet d'englober tous les genres (histoire et genre au sens strict) : « Notre École, divisée en deux branches qui se sont réunies, a embrassé tous les genres »<sup>12</sup>. Charles de Keverberg de Kessel se félicite de la rencontre du « pinceau sublime de la Belgique » et du « génie de la Hollande »<sup>13</sup>. Le comte Dellafaille d'Assenede souligne qu'il ne faut tout de même pas confondre les deux écoles : « Une branche de notre École, l'École hollandaise, qu'il ne faut ni séparer de nous, ni confondre avec nous »<sup>14</sup>. Dans une autre partie de son discours, il en fait deux branches d'une même famille : « Messieurs, l'École flamande et l'École

hollandaise sont des branches de la même famille, reconnaissant la même souche ; LA NATURE ». Ainsi, Rubens et Rembrandt forment « notre commun patrimoine »<sup>15</sup>. À côté des termes « école flamande » et « école hollandaise », on rencontre plusieurs autres expressions. Pour la Société de Gand en 1820, ces deux traditions picturales forment l'« école Belgique » ou la « Nederlandsche School »<sup>16</sup>. Dans un rapport, les peintres François Joseph Navez, Joseph Denis Odevaere, Henri Van Assche et Joseph Paelinck qualifient l'art du XV<sup>e</sup> siècle de « primitive école Belgique »<sup>17</sup>. D'autres utilisent l'expression « École des Pays-Bas », la plus adaptée sans doute pour donner l'image d'un amalgame et ainsi faire coïncider artificiellement la tradition artistique avec la réalité politique<sup>18</sup>.

## 2. Les acteurs

### A. L'État hollandais

#### 1. Le souverain

En décembre 1815, comme nous le montre le dessin de Ferdinand De Braekeleer, le premier chariot du cortège ramenant les œuvres de l'école flamande restituées par la France affiche une décoration abondante, dont une allégorie de la justice qui, selon le rédacteur de *L'Oracle*, fait implicitement référence à la juste décision de Guillaume I<sup>er</sup> de replacer ces œuvres dans les églises qui les conservaient, si celles-ci n'étaient pas supprimées<sup>19</sup>. Ce rédacteur finit son article en rendant hommage au nouveau roi ; on peut en effet tout espérer de sa « munificence ». Une autre représentation d'époque illustre le même événement, mais sur le mode allégorique<sup>20</sup>. À l'arrière-plan, un chariot rempli de tableaux pénètre dans la ville d'Anvers ; le public est présent en masse ainsi que de nombreux militaires. À l'avant-plan, à gauche, Athéna Minerve délivre une allégorie des beaux-arts. Dans le ciel, sur un nuage, se trouve une apothéose de Guillaume I<sup>er</sup>, entouré de deux militaires tenant du laurier et d'un ange soufflant dans la trompette de la renommée. La lecture est claire : par ses victoires militaires, Guillaume I<sup>er</sup> a délivré les beaux-arts. Contrairement au dessin de Ferdinand De Braekeleer mettant l'accent sur les œuvres et le public, le thème central de cette allégorie est Guillaume I<sup>er</sup> dont le règne commence par un événement prestigieux dans le domaine artistique et à qui tous les artistes, les amateurs et un large public, rendent hommage.

L'engouement est généralisé durant les premières années de son règne : « Sous le règne de Guillaume I<sup>er</sup>, les arts sont protégés » choisit, comme devise, un participant au concours de peinture d'histoire de Bruxelles en 1815<sup>21</sup>. Dans un discours à la Société des Beaux-Arts et de Littérature de Gand, un des membres se réjouit de l'accession de Guillaume I<sup>er</sup> grâce à qui les arts vont reflourir : « eeuwig, eeuwig, der vrijheid der Belgen »<sup>22</sup>.

Guillaume I<sup>er</sup>, souverain de l'école hollandaise et de l'école flamande, a de grands projets artistiques. Bruxelles est la capitale du royaume alternativement avec La Haye, et le souverain y fait construire un palais royal en face du parc. Le musée, véritable vitrine artistique et politique pour le souverain, est l'une des premières institutions artistiques qu'il décide de soutenir. Les difficultés financières de la ville de Bruxelles permettent d'envisager la transformation du musée communal en un musée national et royal<sup>23</sup>. Cependant, le projet échoue et Guillaume I<sup>er</sup> s'investira essentiellement

dans les musées de ses provinces septentrionales, surtout ceux du Rijksmuseum à Amsterdam et du Mauritshuis à La Haye, alors que dans les provinces méridionales, il se contentera de quelques dons d'œuvres d'art aux musées communaux <sup>24</sup>. Dans le domaine du collectionnisme, la famille royale joue tout de même un rôle non négligeable grâce à la collection, à Bruxelles, du prince héritier Guillaume d'Orange, futur Guillaume II (1792-1849), qui se fait construire un palais princier à côté du parc (actuel Palais des Académies). Cette superbe collection du prince d'Orange, formée surtout de tableaux de primitifs flamands, participe au mouvement de redécouverte de la peinture des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles <sup>25</sup>.

L'influence de Guillaume I<sup>er</sup> sur le monde artistique reste donc assez limitée. Il commande des œuvres, en acquiert dans les salons, et attache quelques artistes belges à son service. Une série d'arrêtés royaux entraînent bien l'institutionnalisation et la centralisation de la vie artistique, mais ces mesures sont davantage le fruit du travail des ministres chargés des beaux-arts que du souverain des Pays-Bas. Lors de l'élaboration des arrêtés, les commissaires généraux et les ministres rédigent les rapports préparatoires envoyés au secrétaire d'État et au cabinet du roi <sup>26</sup>. Des arrêtés royaux légifèrent dans le domaine artistique, mais le souverain se contente le plus souvent de les signer ; c'est bien le ministre chargé des beaux-arts qui les élabore et les exécute.

## 2. *Le ministre*

La centralisation et l'institutionnalisation du monde artistique pendant la période hollandaise sont en grande partie l'œuvre des ministres chargés des beaux-arts. Cette matière fera successivement partie des attributions du commissariat général de l'Intérieur (1814-1815), du commissariat général de l'Instruction publique, des Sciences et des Arts (1815-1818), du ministère de l'Instruction publique, des Sciences et des Arts, de l'Industrie nationale et des Colonies (1818-1824) et enfin du ministère de l'Intérieur au sein duquel est créée une Administration de l'Instruction publique, des Sciences et des Arts (1824-1830) <sup>27</sup>. Sans qu'il y ait un ministère exclusivement consacré aux beaux-arts, il apparaît cependant explicitement dans les dénominations des ministères ou des administrations et cela, toujours associé à l'Instruction publique.

Après s'être informés de la situation des institutions artistiques à travers tout le pays, ces ministres, qui bénéficient dès lors d'une vue d'ensemble nationale, élaborent des mesures en vue d'uniformiser le cadre institutionnel qui régit le monde artistique. Leur action la plus marquante concerne le réseau éducatif qu'ils mettent en place. Deux ministres sont particulièrement influents en ce qui concerne l'institutionnalisation du monde artistique : Ocker Repelaer van Driel (1759-1831) et Antoine Reinhard Falck (1776-1843) <sup>28</sup>. Le premier dirige le commissariat général de l'Instruction publique, des Sciences et des Arts (1815-1818) et prend des mesures cruciales dans le domaine des restitutions des œuvres par les Français et la mise en place d'un réseau d'académies. Il insiste auprès du roi pour que le gouvernement ne se contente pas de mesures ponctuelles, mais organise l'enseignement artistique dans son ensemble : « het onderwijs der beeldende kunsten voor het geheele Rijk op eenen geregelden voet te brengen » <sup>29</sup>. Quant à Antoine Reinhard Falck, ministre de

l'Instruction publique, des sciences et des arts, de l'industrie nationale et des colonies (1818-1824), il consolide le réseau d'académies.

Tant pour être informés de la situation sur le terrain que pour voir appliquer les mesures qu'ils prennent, les ministres s'appuient sur les gouverneurs qui assurent, au niveau provincial, le lien entre le pouvoir central et les pouvoirs locaux.

### 3. *Le gouverneur*

Avec la centralisation administrative des beaux-arts, les gouverneurs, c'est-à-dire les représentants du pouvoir central dans les provinces, jouent un rôle essentiel en matière artistique. Cette centralisation accompagnée d'une uniformisation des institutions artistiques, surtout en ce qui concerne l'enseignement, fait perdre aux maires une partie de l'influence artistique qu'ils possédaient, au niveau local, pendant la période française. Même si les autorités locales restent très actives, leur marge de manœuvre est de plus en plus étroite. Elles doivent tenir compte des circulaires, des arrêtés et des lois pris par l'autorité centrale et appliqués par le gouverneur.

Parmi les gouverneurs, la personnalité la plus marquante, dans le domaine des beaux-arts, est probablement le baron Charles-Louis de Keeverberg de Kessel (1768-1841), né à Haelen, dans le Limbourg néerlandais. Il occupe successivement les fonctions de gouverneur de la province d'Anvers à partir de 1815 (16 septembre 1815) et de gouverneur de la province de la Flandre orientale du 29 mai 1817 jusqu'en 1819<sup>30</sup>. Il quitte alors Gand pour remplir les fonctions de conseiller d'État à Bruxelles et à La Haye. Il arrêtera toute activité politique après la Révolution de 1830. S'il s'intéresse beaucoup aux problèmes de l'indigence et de la bienfaisance publique à propos desquels il publiera un ouvrage en 1819<sup>31</sup>, il marque également profondément la vie artistique anversoise et gantoise, au début de la période hollandaise. Le goût des arts lui a été donné, dans sa jeunesse, par le collectionneur et connaisseur François Xavier de Burtin avec qui il avait voyagé dans ce qui était alors les Pays-Bas autrichiens.

Dès les premières semaines qui suivent sa nomination comme gouverneur de la province d'Anvers, il se bat activement pour obtenir les restitutions d'œuvres à cette ville ; ce qu'il appelle « l'héritage glorieux de nos pères »<sup>32</sup>. Il est évidemment présent le 5 décembre 1815 à l'arrivée des tableaux restitués par la France. L'extrait de *L'Oracle* mentionne qu'à cette occasion, il prononce un discours et qu'il était déjà connu moins de deux mois après sa nomination pour « cet amour pour les arts, qu'il a annoncé dès les premiers jours de son administration [...] »<sup>33</sup>. Après la restitution des tableaux, Charles de Keeverberg de Kessel en dirige personnellement les restaurations et, à cette occasion, il prend contact avec son vieil ami François Xavier de Burtin qui lui envoie alors le traité théorique et pratique qu'il avait publié en 1808<sup>34</sup>.

Le gouverneur entretient des relations étroites avec les institutions artistiques anversoises et gantoises. À Anvers, par exemple, il se bat pour l'ouverture du musée, il prend part à la création de la Société des Beaux-Arts et il est membre honoraire de l'académie. Les nombreux discours qu'il présente entre 1816 et 1818, à l'occasion des distributions de prix dans les académies et les sociétés de ces deux villes, et dont la plupart sont heureusement publiés, témoignent de cet intérêt<sup>35</sup>. Dans ceux-ci, le gouverneur dépasse le simple discours politique ; il profite de l'occasion pour

faire part de ses réflexions en matière artistique. Dans le discours qu'il prononce à l'académie d'Anvers le 21 avril 1816, il développe sa vision de l'art antique, auquel il voue une admiration particulière. Il souligne qu'il n'existe rien de comparable dans l'art contemporain : « La Grèce aux époques de sa vigueur, de sa liberté et de sa gloire a enfanté ces chefs-d'œuvres dont nous déplorons la perte, et qui, à en juger par les débris qui en sont parvenus jusqu'à nous, effacent tout ce que les tems postérieurs ont produit de plus parfait. Quel est l'artiste présomptueux des siècles modernes qui oserait placer ce qu'il a exécuté, ce qu'il a médité de plus sublime à côté du Laöcoon, de la Vénus de Médicis, de la Diane et sur-tout de ce Divin Apollon auquel rien de ce que nous connaissons, ne nous paraît comparable ? Et cependant ces œuvres du génie que nous admirons avec un culte religieux, ne sont pas ceux dont l'antiquité nous vante l'inimitable perfection »<sup>36</sup>.

Motivé par un véritable amour des beaux-arts, Charles de Keverberg de Kessel entretient des relations avec les artistes anversoises et gantoises, et il noue de nombreux contacts avec les milieux artistiques à l'étranger, notamment de célèbres collectionneurs comme les frères Sulpiz et Melchior Boisserée à Cologne. Riche de son expérience acquise dans le monde des beaux-arts, il publie même, en 1818, un ouvrage, devenu célèbre, sur la châsse représentant des scènes de la vie de sainte Ursule, réalisée par le peintre Hans Memling et conservée à Bruges<sup>37</sup>. Son ouvrage, novateur à bien des égards et fort documenté, marque une étape importante dans la réhabilitation des primitifs flamands<sup>38</sup>. C'est au cours de l'année de la publication de cet ouvrage que le peintre Joseph Ducq (1762-1829) réalise un portrait de ce gouverneur, ami des arts<sup>39</sup>.

Au début de la période hollandaise, alors qu'il exerça successivement la fonction de gouverneur de deux provinces au riche passé artistique (Anvers et Flandre Orientale), Charles de Keverberg de Kessel s'est donc appliqué à soutenir les beaux-arts en tant que fonctionnaire public, mais il s'est également plu, comme connaisseur, à participer au renouvellement de la vision de l'histoire de l'art.

## **B. Le public consacré**

### *1. Le public sensibilisé*

Le retour des œuvres d'art restituées par les Français en 1815 et les festivités organisées à cette occasion suscitent l'engouement général de la population pour les chefs-d'œuvre de l'école flamande, principalement du siècle de Rubens. À Anvers, avant d'être rétrocédées aux églises, ces œuvres donnent lieu, au sein de l'académie, à la première exposition temporaire d'art ancien en Belgique<sup>40</sup>. À Bruges, ce sont les primitifs flamands qui sont mis à l'honneur lors des célébrations organisées en 1818, à l'occasion du centenaire de l'académie et du quatrième centenaire de l'invention de la peinture à l'huile par les frères Van Eyck<sup>41</sup>. La même année, l'ouvrage de Charles de Keverberg sur la châsse représentant la vie de sainte Ursule, conservée à l'hôpital Saint-Jean à Bruges, met le peintre Memling en valeur<sup>42</sup>. Si elles suscitent l'enthousiasme de la population, ces manifestations organisées autour des origines de l'école flamande (Van Eyck puis Memling) et de la période qui vit son apogée (Rubens), ne s'accompagnent pas d'une augmentation de la fréquentation des musées d'art ancien. Un public de plus en plus large est sensibilisé par la valeur de son



patrimoine, mais ce ne sont encore que quelques connaisseurs, étrangers et artistes, qui poussent la porte des musées d'Anvers, de Bruxelles et de Gand.

De même que durant la période française, c'est le salon d'art contemporain qui attire une foule de plus en plus nombreuse. Dès lors, certains profitent du succès des salons pour tenter d'attirer une partie du public vers les musées d'art ancien. Ainsi, à Anvers, les organisateurs de la société qui prépare les salons font la promotion du musée en offrant à leurs membres des cartes d'accès. Le règlement de 1822 de cette Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts précise que : « Dans le désir de procurer à ses Souscripteurs les avantages et les distinctions que comme protecteurs des Arts ils peuvent réclamer, la Société a sollicité et obtenu pour eux de l'Académie une carte d'entrée personnelle au Musée de cette Ville. Cette carte y donne admission, tous les jours, avec les Dames qu'on accompagne »<sup>43</sup>. À Anvers et à Bruxelles, le public du salon doit traverser le musée d'art ancien pour atteindre le salon d'art contemporain, comme le précise Jean-Baptiste Picard en 1827 à propos des expositions bruxelloises : « pour arriver au salon il falloit passer par la galerie des tableaux anciens où les curieux pouvoient faire des comparaisons piquantes cependant aucun artiste ne s'en plaignit »<sup>44</sup>.

À Gand, le catalogue du musée de 1825 permet de reconstituer le chemin parcouru par le visiteur qui entre dans cette institution. Il traverse une cour plantée d'arbustes et de fleurs, entre dans un vestibule, prend, à gauche, la galerie où sont exposées des statues antiques et les bustes d'artistes célèbres de l'école flamande. Il passe par les locaux réservés à l'enseignement : la classe de dessin d'après l'estampe au rez-de-chaussée, trois salles du premier étage destinées à l'enseignement de l'architecture, à celui des principes du dessin et le local des directeurs de l'académie. Il aperçoit déjà quelques œuvres dans l'escalier et, au deuxième étage, il atteint réellement le « Musée de Tableaux, provenant des églises, abbayes et couvens supprimés à Gand en 1795 » où « une vaste salle, éclairée du haut, occupe toute l'étendue de l'édifice ». Dans cette salle, il peut admirer une centaine d'œuvres. Le visiteur du salon doit donc, comme à Bruxelles, traverser les collections d'art ancien pour accéder à l'exposition<sup>45</sup>.

Cependant, au contraire des salons d'art contemporain, il n'existe pas de publicité dans la presse quotidienne pour les musées d'art ancien ; ce sont presque exclusivement les guides de voyages pour les étrangers qui mentionnent leur existence. Et, malgré quelques tentatives de promotion lors des salons, les musées d'art ancien restent peu visités. Le public continue donc à être principalement attiré par l'art contemporain.

## 2. *Le public représenté*

C'est pendant la période hollandaise qu'apparaissent les premières représentations illustrant les salons des beaux-arts, pour la période antérieure à 1835. Trois œuvres de ce type sont conservées et elles permettent de restituer l'ambiance de ces manifestations artistiques : une gravure du salon de Gand de 1820 publiée dans le recueil de ce salon rédigé par Liévin De Bast [illustration n° 14]<sup>46</sup>, ainsi que deux lithographies du salon bruxellois de 1830, réalisées par le dessinateur Jean-Baptiste Madou (1796-1877) [illustrations nos 15 et 16]<sup>47</sup>. Dans ces œuvres qui s'apparentent à la peinture de genre, l'artiste se plaît à reproduire l'architecture du lieu, à ébaucher les tableaux exposés, mais surtout, à détailler le public, sujet central de la représentation.



La gravure tirée de l'ouvrage de Liévin De Bast représente donc le salon gantois de 1820, l'un des plus importants de la période hollandaise. Dans la grande salle de l'académie des beaux-arts bénéficiant d'un éclairage zénithal, le public, composé d'environ quatre-vingts personnes, déambule entre les sculptures (*Lamoral, comte d'Egmont* de Jean Calloigne à gauche, *Pâris* de Philippe Parmentier au fond et *Pandore* de Henri Joseph Ruxthiel à droite) et les nombreux tableaux (notamment *La bataille de Nieuport* du Hollandais Louis Moritz dans le fond) exposés « en tapisserie », c'est-à-dire bord contre bord et sur plusieurs niveaux. En couple, en famille, entre amis ou seules, des personnes regardent les œuvres et discutent. Certaines se rapprochent des tableaux pour examiner un détail, en se penchant au-dessus de la barrière qui les protège ; d'autres prennent du recul pour bénéficier d'une vue d'ensemble. À l'extrême gauche, dans le bas de la composition, un garde veille au maintien de l'ordre. Derrière lui, un jeune garçon, habillé plus modestement, se cache derrière la sculpture et essaie d'apercevoir les œuvres.

Les lithographies de Jean-Baptiste Madou nous plongent dans l'ambiance du salon bruxellois de 1830 qui s'est ouvert peu avant les remous révolutionnaires et qui compte un nombre d'œuvres jamais atteint dans ce type de manifestation en Belgique (692 numéros dans le catalogue). On peut voir la nouvelle galerie du musée de Bruxelles, récemment ouverte dans le haut pour offrir un éclairage zénithal. Dans la première lithographie [illustration n° 15], on aperçoit, à gauche, onze personnes (sept hommes, trois femmes et un enfant). Parmi eux, à l'avant-plan, un homme s'adosse à la barrière, un autre se rapproche d'un tableau pour mieux l'examiner. À droite, on peut voir une dizaine de personnes. À l'avant-plan, un homme commente un tableau à l'intention d'une dame qui s'avance près de l'œuvre. Derrière elle, se trouvent deux petites filles. Si la plupart de ces visiteurs se tiennent juste devant les tableaux, deux ont pris du recul pour admirer l'ensemble. Dans la seconde lithographie [illustration n° 16], Jean-Baptiste Madou nous montre, par le nombre important de personnes représentées, le succès de foule remporté par ce dernier salon de la période hollandaise. À gauche, on voit le tableau *Le dévouement du bourgmestre Van der Werff* du jeune peintre anversois Gustave Wappers (1803-1874) décrit dans le catalogue, au numéro 163, comme suit : « Fermeté et dévouement du bourgmestre Van der Werf, lorsque la ville de Leyde, assiégée par les Espagnols, était en proie à la fureur des révoltés et aux horreurs de la famine »<sup>48</sup>. Cette œuvre, aujourd'hui conservée à Utrecht (Centraal Museum), fait sensation au salon de 1830, avec son style romantique et son sujet tiré de l'histoire patriotique qui déclenche l'enthousiasme national. Une vingtaine de personnes s'agglutinent autour de ce tableau, l'une d'entre elles montre du doigt le personnage central, le bourgmestre Van der Werf. Au centre, à l'avant-plan, un homme parle avec deux jeunes filles ; dans le groupe de droite, se trouvent notamment trois hommes en train, semble-t-il, de consulter le catalogue. À côté d'eux, une femme seule tranche par son accoutrement plus modeste. Devant le tableau, à l'extrême droite, un militaire discute d'une œuvre avec deux femmes.

Dans ces représentations de salon, on peut distinguer certaines caractéristiques récurrentes : la coexistence de deux pratiques d'examen des œuvres d'art (proche pour les détails, lointain pour une vision d'ensemble) ; la présence majoritaire d'hommes, un nombre déjà substantiel de femmes et quelques enfants ; l'importance

des contacts sociaux (nombreux sont ceux qui discutent) ; une scène de séduction (un homme faisant la cour à une ou deux jeunes filles) ; et la représentation d'une personne à l'allure plus modeste.

Outre l'intérêt de donner corps aux visiteurs des salons, ces œuvres traduisent une nouvelle étape dans la reconnaissance du public jugé digne d'être représenté comme sujet central d'un tableau. Ce nouveau genre iconographique, l'intérieur des salons, est contemporain de l'affirmation du public comme acteur incontournable de la vie artistique.

### 3. *Le public courtoisé*

Le public a déjà acquis une certaine légitimité à la fin de la période française. Il n'y a plus, pendant la période hollandaise, de pamphlets stigmatisant les pratiques du public dans les salons. Le public s'est familiarisé avec l'art contemporain. Acheteur potentiel d'art contemporain, il se voit de plus en plus courtoisé par les artistes et les organisateurs de salon. Les artistes tentent plus que jamais, par les œuvres qu'ils exposent aux salons, de correspondre au goût du public, ce qui explique l'essor des portraits et de la peinture de genre. Les commissaires nommés par les sociétés organisant les salons sont chargés de fournir à ce public les renseignements qu'il désire, principalement en ce qui concerne les prix et les auteurs. La plupart des catalogues annoncent – comme celui de l'exposition liégeoise de 1830 – que : « Les personnes qui désireraient des renseignements sur le prix ou les auteurs des ouvrages exposés, sont priées de s'adresser au secrétaire ou au commissaire de service »<sup>49</sup>. Pour informer et accompagner le public, les publications sont de plus en plus nombreuses : catalogue, mais aussi recueil du salon, notices consacrées à une œuvre particulière, presse quotidienne offrant des comptes rendus de plus en plus complets, presse artistique spécialisée, ainsi que de nombreuses reproductions d'œuvres exposées au moyen du nouveau procédé qu'est la lithographie.

Le public est très actif au sein du salon. De nombreux amateurs soutiennent les sociétés artistiques au moyen de souscriptions destinées à financer l'exposition et les concours. Une liste reprenant le nom de ces personnes est souvent publiée dans les catalogues. Il est de bon aloi d'y figurer, particulièrement pour les personnes exerçant des charges au sein de l'administration publique. Le 13 janvier 1818, le président de la société bruxelloise souligne, dans une circulaire faisant appel aux souscriptions, que « Les personnes d'un rang distingué dans l'État et qui ne font point encore partie de la Société seront également invitées à coopérer au succès de l'établissement »<sup>50</sup>. De très nombreux particuliers participent à ces souscriptions : plus de 500 souscripteurs à la société bruxelloise au début de la période hollandaise et jusqu'à 602 à la société anversoise<sup>51</sup>. Certains amateurs, particulièrement sensibilisés à l'encouragement, ne se contentent pas de souscrire, mais financent eux-mêmes des prix pour les concours des salons<sup>52</sup>. Parfois, ils manifestent leur amour des arts en exposant eux-mêmes au salon quelques-unes de leurs propres œuvres. Une partie du public participe même à l'organisation des salons. Les sociétés artistiques accueillent parfois, en leur sein, des personnes ne pratiquant pas les beaux-arts. À la Société des Beaux-Arts de Gand, seuls les artistes peuvent participer aux travaux, mais les « amis des Arts et des Lettres » peuvent être nommés membres associés et « les personnes connues pour protéger les

Arts, ou qui à raison de leur rang et des fonctions qu'elles exercent, peuvent contribuer à illustrer la Société » peuvent obtenir le titre de membre honoraire <sup>53</sup>. À la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers, les membres non-artistes sont peu nombreux, mais la fonction essentielle de secrétaire est assumée par un amateur <sup>54</sup>. À Anvers, la Société d'Encouragement des Beaux-Arts se compose d'artistes et d'amateurs qui peuvent être membres résidents ou correspondants <sup>55</sup>. En revanche, à la société bruxelloise, ce sont les artistes qui sont minoritaires et le public y exerce une influence prédominante <sup>56</sup>.

Le public affirme de plus en plus ouvertement son jugement et, parfois, va jusqu'à le publier. Ainsi, en janvier 1817, un lecteur de *L'Oracle*, ne voyant pas encore de compte rendu du salon, envoie ses commentaires à la rédaction du quotidien qui publie la lettre de ce lecteur (« G. B. ») : « Messieurs, attendant tous les jours que vous donniez au public un examen détaillé de notre exposition de tableaux actuelle, je me suis abstenu de vous envoyer quelques réflexions que j'avais écrites sur ce sujet ; mais en songeant que l'abondance des matières vous a peut-être fait négliger ce qui regarde le salon, je vous propose d'insérer ma lettre » <sup>57</sup>. Il en livre un compte rendu critique assez poussé et se justifie : « J'examinerai avec justice et impartialité les différens ouvrages de peinture et de sculpture, et s'il m'arrive parfois d'user de sévérité, ce sera toujours dans l'intention de rendre service aux arts et dans le désir de leur voir reprendre leur ancien lustre » <sup>58</sup>.

Le temple de l'art qu'est le salon, est également devenu le temple du public. Il y est accueilli dans les meilleures conditions, il est courtisé par les artistes et les sociétés d'encouragement, il participe même parfois à l'organisation. Tout est fait pour lui plaire afin qu'il puisse, par ses achats, encourager l'art contemporain. Les témoignages sont nombreux à vanter les mérites du jugement du public. Le discours du gouverneur et connaisseur Charles de Keerbergh de Kessel à la distribution des prix des concours du salon anversoise de 1816 en est l'une des plus belles illustrations. Il fait un véritable plaidoyer pour mettre en valeur le jugement artistique de « tout homme qui a un peu exercé ses facultés intellectuelles », jugement souvent moins partial que celui d'un artiste : « le beau [...] est l'apanage universel de l'humanité et tout homme qui a un peu exercé ses facultés intellectuelles en reconnaît l'image, lorsqu'elle se présente devant lui. Ce n'est donc pas uniquement, ni même en principal lieu, l'approbation de son émule dans la carrière des Arts, que l'artiste doit chercher. Il n'y trouve que trop souvent son rival. En outre, chaque artiste cultive avec une prédilection tout-à-fait particulière, l'idéal qui est en lui, et qui devenant par-là exclusif, au moins jusqu'à un certain degré, obscurcit l'éclat de tout autre genre de mérite. Il n'en est pas de même de l'ami des Arts. Il ne demande qu'à jouir. Nulle jalousie ne trouble son impartialité. Son âme vierge est accessible à tous les genres de beautés » <sup>59</sup>. Un rédacteur du *Messenger des Sciences et des Arts* se réjouit que l'art passe dorénavant par ce qu'il appelle la « censure du public » <sup>60</sup>.

Cependant, plusieurs connaisseurs et artistes insistent sur la distinction (sous-entendu de valeur) à opérer entre les différents types de publics. La lecture des œuvres varie selon le degré de connaissance et la personnalité des individus. Dans la notice qu'il publie sur *Eucharis et Télémaque* de Jacques Louis David, Norbert Cornelissen en est bien conscient : « Au fait qu'est-ce que représente le tableau de M. David

aux yeux de cinquante millions d'hommes, si cinquante millions d'hommes étaient appelés à le voir ? C'est une jeune femme qui pleure et se désole, et qui veut retenir un jeune homme qui se désole aussi, *je dois vous quitter*, dit-il ; *ne me quittez pas*, dit-elle ». Il illustre par exemple l'approche sensitive par le regard de la femme « dont l'œil humide, le sein oppressé trahit une vive émotion »<sup>61</sup>.

Cette tendance à distinguer les publics et les problèmes pratiques posés par l'augmentation du nombre de visiteurs amènent les organisateurs de certains salons à déterminer des jours d'entrée spécifiques pour chaque type de public. Aux salons anversoises, à partir de 1816, les quatre premiers jours et les jeudis sont réservés aux souscripteurs de la société ainsi qu'aux étrangers et, durant parfois plus d'une semaine, les expositions sont fermées pour permettre le jugement du concours et la distribution des prix<sup>62</sup>. À la fin de la période hollandaise et au début de la période belge, les autres villes commencent également à instaurer un accès différencié, mais en imposant, certains jours, un droit d'entrée dans ces expositions jusque-là gratuites. Cette initiative est prise par Gand en 1829 où les organisateurs demandent vingt-cinq cents à l'entrée quatre jours par semaine<sup>63</sup>. Les artistes, les juges et les professeurs d'académie bénéficient quant à eux, d'un accès gratuit. Dans le catalogue du salon, l'académie justifie cette nouveauté par le désir de distinguer les « vrais amateurs » de ceux qui se contentent d'une « vue superficielle » : « considérant que la grande affluence de monde qui se rend chaque jour à l'Exposition, empêche les Artistes et les vrais Amateurs de voir à leur aise et d'examiner avec attention les Productions des Arts ; aimant à concilier les intérêts de ces Amateurs et les désirs de ceux qui se contentent d'une vue superficielle, et voulant en même temps rendre l'Exposition en partie productive et utile à l'Encouragement des Arts »<sup>64</sup>.

Pendant la période hollandaise, le public s'affirme donc comme un acteur central de la vie artistique, surtout dans le cadre des salons des beaux-arts où il est représenté et courtoisé. Cependant, devant l'augmentation et la diversification des publics, les organisateurs soulignent les distinctions sociales et culturelles, et commencent à opérer un accès différencié.

### C. *L'artiste institutionnalisé*

#### 1. *L'artiste et son statut socio-professionnel*

Le rayonnement des beaux-arts ne cesse de grandir. En 1822, dans son discours inaugurant la remise des prix du salon de 1822, le secrétaire de la société anversoise rappelle que les beaux-arts ne peuvent être confondus avec les arts mécaniques puisque, « indépendans de ses besoins physiques, [ils] semblent exclusivement faits pour entretenir l'activité de son âme, en écarter l'inaction et l'indolence, et en nourrir l'énergie : ce sont ces Arts que nous appelons Beaux-Arts. [...] Quand nous faisons céder ceux-ci à d'autres qui se rattachent plus à notre bien-être matériel, nous sommes communément injustes envers eux ; nous rabattons trop de leur vraie valeur et leur refusons trop de leur influence réelle »<sup>65</sup>. Les métaphores liées à la noblesse de l'art et de l'artiste sont donc encore très nombreuses. Dans ce même discours, le secrétaire parle de « la noblesse de ces arts »<sup>66</sup> ; quant au gouverneur Charles de Keerbergh de Kessel, il souligne que l'art « ennoblit la nature » et « agrandit l'homme au-dessus de lui-même », car il « élève sa condition de créature au rang de créateur »<sup>67</sup>. Les

artistes sont, selon lui, les « dignes nourrissons des Muses de la noble vocation qui a fixé leur choix ». Le comte de Lens, maire de Gand puis gouverneur de la province de Flandre orientale, estime aussi que « Les arts du dessin sont une vocation noble et élevée [...] »<sup>68</sup>. Leur pratique exige des qualités morales particulières qu'il énonce comme suit : « l'exercice des vertus, un grand développement de talent, une sage conduite, un cœur reconnaissant, et de la fidélité »<sup>69</sup>.

L'estime dont bénéficient les beaux-arts rejaillit sur le statut des artistes. En choisissant quelques cas de peintres et de sculpteurs célèbres particulièrement renommés dans les siècles précédents – tels Raphaël, Rubens ou Van Dyck –, les artistes contemporains tentent de souligner l'ancienneté de leur « noble » statut. En 1827, dans un chapitre de son ouvrage sur la peinture, Jean-Baptiste Picard, secrétaire de la société de Bruxelles, traite « Des honneurs auxquels les peintres des Pays-Bas ont été élevés ». L'auteur conclut que « tous les faits nous démontrent que la supériorité du mérite fait souvent disparaître la barrière établie par les convenances sociales »<sup>70</sup>. Dans les salons des beaux-arts, dès les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, la représentation de scènes de la vie d'artistes célèbres connaît un grand succès<sup>71</sup>. Outre les événements prestigieux de la vie des anciens peintres et sculpteurs, on assiste à la multiplication de portraits et d'autoportraits d'artistes contemporains, thèmes iconographiques qui témoignent des transformations et des réflexions de l'artiste sur son nouveau statut<sup>72</sup>.

Tous les artistes ne bénéficient cependant pas de la même reconnaissance ; le type d'art et le genre iconographique qu'ils pratiquent influencent leur statut. Dans les académies, les postes de professeurs sont généralement réservés à des peintres<sup>73</sup>. Quant aux architectes, un discours de Jean-Baptiste Hellebaut, en 1817, témoigne du peu de considération dont ils jouissent. L'auteur regrette que « l'opinion vulgaire relègue l'architecture parmi les arts purement mécaniques » et que « l'architecte aux yeux du grand nombre, semble être exclu du rang des Artistes libéraux, pour aller se placer parmi les ouvriers »<sup>74</sup>. Parmi les peintres, la hiérarchie académique des genres, théorisée au XVII<sup>e</sup> siècle, détermine encore fortement le statut de l'artiste. Ainsi, celui qui pratique la peinture d'histoire jouit d'une reconnaissance beaucoup plus grande que celui qui opte pour le portrait, le paysage, le genre ou la nature morte. Sauf exception, seuls les peintres d'histoire, dont la spécialisation nécessite une culture particulièrement étendue, occupent les fonctions les plus hautes au sein des académies. Ainsi, le directeur de la prestigieuse académie d'Anvers est obligatoirement un peintre d'histoire<sup>75</sup>. De même, dans les concours des salons triennaux, les prix octroyés aux vainqueurs de la peinture d'histoire sont plus substantiels que les autres.

La reconnaissance dont jouissent les artistes ne s'accompagne cependant pas toujours d'une amélioration significative de leurs conditions matérielles. La plupart des artistes continuent à devoir faire face à de graves difficultés financières. Au salon anversois de 1822, une œuvre exposée illustre fort bien cette situation ; elle représente la vente des tableaux d'un peintre et la notice détaille la scène : « L'épouse du peintre assise sur le devant, avec deux de ses enfans, exprime de l'anxiété, et fait voir qu'elle s'attend à un mauvais résultat de la vente »<sup>76</sup>. Devant cette situation dramatique de la plupart des artistes, un projet de société de bienfaisance est élaboré, mais il est rejeté par le souverain qui estime que « si, sous le rapport de l'humanité, votre projet inspire

un certain intérêt, il n'est pas aussi recommandable sous le rapport de l'honneur et de la dignité qui doivent toujours environner les artistes et les distinguer de la classe commune [...] »<sup>77</sup>. L'extension du réseau d'académies et d'écoles de dessin augmente le nombre de postes d'enseignants dans les académies, mais ils ne sont pas toujours très lucratifs, même dans une académie aussi prestigieuse que celle de Gand où, en 1818, les États de Flandre orientale doivent bien reconnaître que, vu la modicité des traitements accordés, « c'est plutôt l'amour des arts que l'intérêt pécuniaire qui les attache aux pénibles fonctions de l'instruction »<sup>78</sup>. Pourtant, l'arrêté du 13 avril 1817, établissant un enseignement officiel dans l'ensemble des Pays-Bas, professionnalise le rôle de professeur en instaurant le certificat de capacité et précise qu'il doit jouir d'un « traitement convenable »<sup>79</sup>. Un fossé sépare indéniablement les recommandations officielles et leur application concrète.

Les postes de conservateurs de musée ne sont pas mieux rétribués. À Anvers, aucun conservateur n'est nommé avant 1816 et l'administration du musée est dévolue au directeur de l'académie de la ville sans indemnité supplémentaire. La proposition de rémunérer l'auteur du premier catalogue du musée anversoïis soulève l'opposition dans la mesure où il faut attendre un « désintéressement » total des personnes qui s'occupent de cette institution sans quoi « dans le public on pourroit trouver singulier que les artistes formant la commission du musée exploitassent à leur profit les bénéfices qu'il peut présenter pour salaire d'ouvrages et que cet usage une fois établi peut donner lieu aux plus graves abus »<sup>80</sup>. Dans les sociétés artistiques, « Toutes les fonctions [...] seront gratuitement servies [...] » comme le précise le règlement de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers en 1816<sup>81</sup>.

Quant aux salons, censés encourager l'art contemporain en suscitant les acquisitions par le public, leur produit financier ne suffit pas à assurer une sécurité matérielle suffisante à la plupart des artistes. Les salons connaissent pourtant un véritable âge d'or, les loteries artistiques prennent de l'ampleur et les concours honorifiques sont souvent abandonnés au profit d'acquisitions d'œuvres d'art. Les artistes tentent de s'adapter au goût du public, essentiellement bourgeois. Malgré les diverses tentatives d'encourager l'art contemporain, certains artistes comme le peintre François Joseph Navez (1787-1869), envisagent de partir à l'étranger. La lettre qu'il envoie le 6 mai 1828 à son ami Léopold Robert est particulièrement critique à l'égard de la situation artistique belge : « reconnu dans le cul de la Belgique, où rien ne se passe, faisant la peinture en me battant les flancs pour plaire aux amateurs capricieux, ignorants, exigeant et avarés, obligé de devoir presque abandonner toute composition historique, devant me livrer trois quarts du tems à des especes de tableaux de genre ou de famille [...] pour m'échauffer, j'ai résolu de ne plus rester si longtems devant d'aller à Paris »<sup>82</sup>. Les rares commandes officielles sont difficilement obtenues et n'assurent pas toujours une rétribution rapide. En 1822, Navez avait en effet commencé son tableau *Rencontre d'Isaac et Rébecca* sans que la commande par le souverain soit tout à fait confirmée. Il a dû menacer de partir à Paris pour que le gouvernement finisse par l'acquérir. Le paiement ne sera liquidé totalement qu'au terme de six années et l'arrêté d'exécution, en 1827, mentionne qu'il ne devra plus réaliser de grands tableaux d'histoire<sup>83</sup>.



## 2. *L'artiste et la littérature artistique*

La dimension intellectuelle de l'artiste est toujours abondamment mise à l'honneur. En 1816, dans un discours à l'académie anversoise, le gouverneur de province, Charles de Keerbergh de Kessel, insiste sur l'importance de la littérature ancienne et contemporaine dans la formation artistique : « Ne vous bornez-donc pas à fréquenter les leçons de vos Maîtres ; à manier le pinceau et le ciseau ; à étudier Raphaël, Rubens et Le Poussin ; mais étudiez aussi les grands Poètes de toutes les nations et de tous les siècles ; puisez-y les flammes du génie qui doivent un jour animer les productions de votre Art ; lisez et relisez sans cesse Homère, Sophocle, Shakespeare, Corneille, et ce sensible et sublime Goëthe [...] »<sup>84</sup>. Dans les catalogues des salons, les mentions de sources littéraires ayant inspiré les œuvres et les devises choisies par les participants aux concours reflètent également les lectures des artistes. Un des concurrents du salon bruxellois de 1818 prend comme devise *Ut pictura poesis erit*<sup>85</sup>. En faisant cette référence à la théorie apparue à la Renaissance, il proclame que la vue d'un tableau s'apparente à la lecture d'un poème<sup>86</sup>. Dans ce contexte de développement de la culture littéraire au sein des artistes, des comparaisons sont souvent effectuées entre le langage visuel et le langage écrit. Le dialogue entre le texte et l'image devient systématique dans les catalogues des salons des beaux-arts qui publient les titres envoyés par les artistes eux-mêmes, pour décrire, parfois longuement, leurs œuvres.

La double maîtrise des langages écrit et visuel s'avère indispensable, particulièrement pour les peintres d'histoire. Pour créer leurs grands tableaux d'histoire ancienne ou contemporaine, ils doivent consulter de nombreuses sources littéraires et historiques. Pendant la période hollandaise, ils prennent de plus en plus fréquemment la plume pour publier des notices explicatives de leurs œuvres. L'exemple le plus éloquent est sans doute celui du peintre brugeois Joseph Denis Odevaere (1775-1830) dont la majorité de sa carrière artistique s'exerce pendant la période hollandaise. Comme en témoigne sa bibliothèque, Odevaere possède une culture littéraire, historique et artistique assez large<sup>87</sup>. Il utilise ce savoir dans ses nombreuses publications sur l'histoire de l'art. Suite à son voyage en Italie, il élabore le projet d'un ouvrage sur *De la splendeur des beaux-arts en Italie jusqu'à Raphaël et de leur décadence progressive après sa mort* ; mais malgré la publication d'un prospectus, cet ouvrage restera à l'état de manuscrit<sup>88</sup>. Il écrit également une étude sur les tapisseries du XVI<sup>e</sup> siècle et publie son discours sur l'histoire de la peinture à l'huile, lors de l'anniversaire de son invention, à Bruges, en 1818<sup>89</sup>. Ces ouvrages sur l'histoire de l'art permettent à Odevaere d'exposer sa vision de l'artiste, notamment à propos de la noblesse et de la culture du peintre. Dans le prospectus annonçant son ouvrage *De la Splendeur des Beaux-Arts en Italie (...)*, il précise son objectif : « faire sentir la noblesse et la dignité d'une telle profession à toutes les classes des lecteurs »<sup>90</sup>. Dans son discours sur la peinture à l'huile, prétexte à survoler l'histoire de l'art depuis les Égyptiens jusqu'à l'art contemporain, Joseph Denis Odevaere insiste sur l'éducation, en mettant en exergue la figure de Rubens et en généralisant son statut à l'ensemble des artistes de l'école flamande du XVII<sup>e</sup> siècle. Présenté devant les jeunes élèves de l'académie de Bruges, ce passage est une harangue en vue de développer la formation littéraire et scientifique de l'artiste : « A cette époque, Messieurs, l'éducation des artistes, était bien supérieure à celle qu'ils reçurent depuis ;



non seulement ils étaient élevés classiquement dans l'étude des belles-lettres, mais nous les voyons avec étonnement à la fois peintres, sculpteurs, architectes, fondeurs, ciseleurs et presque toujours encore musiciens et poètes ; ils étudiaient dès l'enfance, non seulement la géométrie, l'optique, mais encore la chimie : c'est par cet usage salutaire de les familiariser jeunes encore avec toutes les connaissances humaines, que dans tout ils étaient célèbres »<sup>91</sup>.

En 1828, son intérêt pour l'enseignement l'amène à rédiger un essai en faveur du développement d'une école de dessin d'envergure à Bruxelles<sup>92</sup>. Cet ouvrage lui permet également de se positionner dans le domaine éducatif, lui qui, malgré sa notoriété, n'a pas obtenu la fonction de directeur de l'académie d'Anvers. Serait-ce un manque de reconnaissance dans ce domaine qui amène Odevaere à utiliser abondamment les publications artistiques pour faire sa promotion ? Il trouve sans doute dans les moyens médiatiques de l'époque, la presse et l'édition, la possibilité d'atteindre la célébrité. Il publie de nombreux articles dans les quotidiens (*L'Oracle* et le *Journal de Gand*) et la presse spécialisée (*Messenger des Sciences et des Arts*)<sup>93</sup>.

Plus novateur encore, Odevaere publie plusieurs notices explicatives d'une dizaine de pages sur ses propres œuvres. Cette pratique se répand en Belgique avec Mathieu Ignace Van Brée qui semble l'avoir inaugurée pendant la période française ; elle se développe ensuite pendant la période hollandaise, notamment grâce à Norbert Cornelissen, secrétaire honoraire de l'académie et de la société de Gand<sup>94</sup>.

Entre 1815 et 1829, cinq notices au moins ont été publiées sur les œuvres de Joseph Denis Odevaere ; l'une d'entre elles est rédigée par Norbert Cornelissen, les autres semblent être de la main de l'artiste. Elles décrivent les grands tableaux, généralement des commandes, qu'il consacra à la nouvelle famille royale : *L'Union d'Utrecht* (1815), *Le Prince d'Orange blessé à Waterloo* (1817), *La bataille de Nieuport* (1820), *La Fondation de la maison et principauté d'Orange* (1824) ainsi que *L'inauguration de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas* (1829)<sup>95</sup>. Dans ces notices, Odevaere justifie ses choix iconographiques, présente ses sources (notes infrapaginales, citations), et explique au public le moment qu'il choisit de représenter. Ces notices permettent à Odevaere d'afficher publiquement son statut de peintre officiel de Guillaume I<sup>er</sup> et de justifier, comme dans le « monorama de l'inauguration de Guillaume I<sup>er</sup> », une nouvelle pratique artistique : l'exposition d'une œuvre contre une rétribution financière. Ces notices permettent également de faire connaître le tableau à un public plus large, celui qui, éventuellement, n'aurait pu visiter l'exposition. Plusieurs de ces notices sont accompagnées d'une gravure représentant l'œuvre. Dans le cas du *Monorama*, la reproduction lithographique permet au visiteur, grâce à la légende qui l'accompagne, d'identifier les personnages représentés sur le tableau<sup>96</sup>. La diffusion de ces notices est importante (ce dont témoignent les nombreux exemplaires conservés dans les bibliothèques), elles sont souvent traduites (en néerlandais pour toucher l'ensemble du royaume des Pays-Bas et même en anglais pour *Le Prince d'Orange blessé à Waterloo* qui s'adresse surtout aux nombreux touristes venus d'Angleterre) et elles sont généralement publiées au moment de l'exposition de l'œuvre au public (salons, expositions). Par ces notices, Odevaere systématise le dialogue entre l'écrit et l'image. Comme le souligne un rédacteur du *Messenger des Sciences et des Arts*, « M. le chevalier Odevaere est des artistes belges qui manient avec le même talent, la

plume et le pinceau ; il peint, décrit, et raisonne ses ouvrages »<sup>97</sup>. Quant à la notice de Norbert Cornelissen, secrétaire de l'académie et de la société de Gand, au sujet du tableau de Joseph Denis Odevaere représentant la *Bataille de Nieuport*, il s'agit de la publication de la conférence qu'il a présentée à la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand le 15 juillet 1820, soit deux semaines avant l'ouverture du salon de Gand où l'œuvre est exposée. Comme il l'écrit dans la préface, par cette notice, Norbert Cornelissen rend hommage aux artistes de « premier mérite » : « Attaché aux institutions qui sont consacrées dans la ville de Gand aux progrès des sciences, des beaux-arts et des lettres, ami naturel et par intérêt des artistes qui par, leur talent et leur patriotisme, honorent l'Ecole Belgique, associé d'intentions et de zèle, à ceux qui sont sensibles à tout ce qui peut aider à augmenter la gloire nationale, si riche de souvenirs anciens et plus vieux, j'ai regardé comme une faveur, je disais mieux un bienfait, l'occasion d'attacher mon nom à la nouvelle production de Monsieur J. Odevaere ; au moyen de cette faible notice, je fais pour celui-ci ce que j'ai fait pour d'autres artistes du premier mérite, et chaque fois avec amour »<sup>98</sup>.

### 3. *L'artiste et la carrière artistique*

Pendant la période hollandaise, la carrière type d'un artiste se compose d'étapes de plus en plus normalisées au sein des institutions artistiques d'enseignement, d'encouragement et de conservation.

Le plus souvent, après quelques notions acquises auprès d'un artiste local, le jeune qui se destine aux beaux-arts se rend dans l'académie la plus proche pour y recevoir une formation basée essentiellement sur le dessin puis, s'il désire poursuivre dans la carrière artistique, il peut compléter sa formation dans une académie plus importante, le plus souvent celle d'Anvers. Cet apprentissage prend généralement fin lorsque l'élève remporte le premier prix de la classe d'après l'antique ou le modèle vivant. Il peut, simultanément ou postérieurement, compléter sa formation en peinture ou en sculpture dans l'atelier d'un maître réputé. Il est assez courant que le jeune artiste, âgé d'environ vingt ans, effectue un séjour d'études en Italie d'environ quatre années. L'obtention du prix de Rome au concours organisé par l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers à partir de 1817 est le moyen le plus prestigieux d'y parvenir<sup>99</sup>. Ensuite, il fait publiquement ses preuves dans les salons des beaux-arts où il affronte le regard du public et se confronte à ses collègues. Il participe aux concours organisés dans le cadre de ces expositions pour prouver son mérite. Les salons d'art contemporain, lieu de reconnaissance et de vente, rythment désormais la carrière de l'artiste. Il essaie d'obtenir le meilleur placement pour ses œuvres, aspect essentiel pour attirer l'attention et vendre sa production : « Veuillez s'il vous plaît, Messieurs, procurer à mon ouvrage une place convenable. Il me serait extrêmement agréable de pouvoir aliéner mon tableau soit par voie du sort, soit autrement », demande un artiste à la commission de direction du salon de Bruxelles, en 1830<sup>100</sup>.

L'artiste confirmé et réputé exerce généralement des fonctions d'enseignant au sein d'une académie des beaux-arts, en qualité de professeur, de premier professeur ou, éventuellement, de directeur. L'académie n'est pas seulement une institution d'enseignement, mais un espace de rencontre entre élèves et artistes confirmés. La représentation du tableau de Célestin François montrant un cours d'après le modèle

vivant, à l'académie de Bruxelles, dans la classe de son oncle, Pierre Joseph Célestin François, l'illustre bien [illustration n° 17] <sup>101</sup>. Élèves, jeunes artistes et artistes confirmés sont réunis autour du modèle vivant, dans une ambiance d'échanges. Par groupes de trois à cinq personnes, ils discutent entre eux et copient le modèle. À l'avant-plan, de gauche à droite, on peut voir les professeurs Pierre Joseph Célestin François, Jan De Landtsheer et Constantin Coene. À droite, Gilles Lambert Godecharle, tenant ses lunettes, s'entretient avec un personnage identifié comme étant François Joseph Navez. À l'extrême droite, le célèbre peintre français Jacques Louis David, alors en exil à Bruxelles, se tourne vers le spectateur. Au milieu, à l'avant-plan, un jeune artiste, peut-être Célestin François lui-même, sort sa palette de peintre, faisant référence à la récente introduction d'un cours de peinture à l'académie de Bruxelles.

Outre leur activité en tant que professeurs, ces artistes confirmés obtiennent de leurs pairs des titres de reconnaissance comme membres de diverses sociétés artistiques et savantes, belges et étrangères. En Belgique, à la Société des Beaux-Arts et de Littérature de Gand, « Le but primitif de son institution fut de réunir, par des liens d'estime et d'affection, tous les artistes nationaux qui par leurs talents, honorent l'école flamande, et les artistes étrangers qui savent en apprécier les beautés » <sup>102</sup>. À la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles, les artistes nommés membres honoraires sont soigneusement sélectionnés afin de donner plus de prix à ce titre. Jean-Baptiste Picard, secrétaire de cette société explique qu'« Un semblable diplôme quand on en est avare, quand on ne le prodigue pas à la fois aux maîtres, aux artistes médiocres et aux élèves qui commencent, devient un titre précieux qui se conserve dans l'archive d'une famille comme témoignage authentique du génie d'un père ou d'un frère qui n'est plus, tandis qu'indifféremment distribué il perd toute sa valeur » <sup>103</sup>. L'artiste reconnu est fréquemment appelé à faire partie des jurys chargés de décerner les prix des concours des salons. Le peintre Pierre Van Huffel, s'excusant de ne pas pouvoir assumer sa fonction de juge au salon d'Anvers en 1816, parle de ce jury « si estimable et si digne » dont les membres jouissent de la « considération » et de la « reconnaissance publique » <sup>104</sup>. L'obtention de distinctions honorifiques octroyées par le souverain, ou de charges officielles telles que peintre ou sculpteur du roi, couronne la carrière d'un artiste.

Les fonctions éducatives, les nominations en tant que membre de sociétés et d'académies, les titres et marques d'honneur revêtent une importance fondamentale dans un monde artistique institutionnalisé ; elles sont d'ailleurs constamment rappelées dans les notices des salons, les articles de journaux et les discours. Par exemple, en présentant Mathieu Ignace Van Brée, l'un des membres de la Société d'Émulation de Liège dit : « Je ne vous rappellerai pas, que Mr Van Brée est premier professeur de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers, peintre de S.M. le roi des Pays-Bas, chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique et du Faucon blanc de Saxe-Weimar, membre de l'Institut, et des Académies de Vienne, Dresde, Munich, Florence etc. » <sup>105</sup>.

Après une carrière artistique bien remplie, l'artiste peut espérer obtenir des hommages posthumes de la part des institutions dans lesquelles il s'est impliqué. Dernier hommage dans le monde artistique contemporain, une œuvre de l'artiste

récemment décédé peut être exposée dans le salon cependant réservé aux productions des artistes vivants. Ainsi, au salon gantois de 1823, l'exposition d'un tableau de Jacques Albert Senave (1758-1823) mort quelques mois plus tôt, en est un exemple : « c'est en quelque sorte un hommage public rendu à sa mémoire », écrit un rédacteur du *Messenger des Sciences et des Arts* <sup>106</sup>. Dans les murs de l'académie, le portrait ou une œuvre de l'artiste entretient sa mémoire auprès des jeunes élèves ; il devient ainsi un modèle à suivre et rejoint la galerie des plus illustres artistes de l'école flamande. À la mort d'André Corneille Lens, l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, sa ville natale, envoie un médaillon avec son buste à différentes institutions, dont l'académie de Gand qui le place dans une galerie consacrée aux bustes d'artistes célèbres <sup>107</sup>. Une ou plusieurs de ses œuvres peuvent également entrer dans le temple de l'art ancien, le musée. En 1830, quelques mois à peine après le décès de Joseph Denis Odevaere, l'un de ses tableaux est acquis par le musée de Bruxelles dont il avait été directeur <sup>108</sup>.

Ainsi, l'accompagnant de ses premiers pas jusqu'aux hommages posthumes, les institutions jouent un rôle de plus en plus central dans la vie de l'artiste. La carrière artistique s'apparente à une carrière institutionnelle, et le praticien de l'art à un artiste institutionnalisé.

### 3. Les institutions

#### A. Les académies

##### 1. La législation de l'enseignement artistique

Les bouleversements politiques de 1814 et 1815 n'entraînent pas, comme pendant la période révolutionnaire, la fermeture générale des établissements d'enseignement artistique <sup>109</sup>. Seul l'Athénée des Arts de Liège est définitivement fermé, en 1814 <sup>110</sup>.

« L'Instruction publique est un objet constant des soins du gouvernement », proclame la Loi fondamentale du 24 août 1815 <sup>111</sup>. En effet, l'enseignement, notamment artistique, va faire l'objet d'une réorganisation complète <sup>112</sup>. Durant les trois premières années, le changement de régime est surtout l'occasion, pour plusieurs académies et sociétés des provinces méridionales, d'envoyer des pétitions au roi <sup>113</sup>. Jean-Baptiste Picard, secrétaire de la société artistique de Bruxelles, propose la création d'un « corps » composé des artistes les plus distingués des Pays-Bas méridionaux, corps qui serait « seul autorisé à prendre le titre d'Académie royale des Beaux-Arts » et qui se chargerait de dispenser un enseignement artistique complet <sup>114</sup>. En outre, plusieurs académies sollicitent la protection royale, c'est le cas de celle d'Anvers qui l'obtient en 1815 <sup>115</sup>. Le roi octroie également des subsides aux jeunes artistes pour terminer leurs études <sup>116</sup>.

En mars 1817, le commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, Repelaer Van Driel, propose de ne pas se contenter de mesures ponctuelles, mais de structurer l'enseignement artistique dans son ensemble <sup>117</sup>. Dès 1816, un des directeurs de l'académie de Gand exprime le même espoir d'une organisation de l'enseignement artistique, mais sans supprimer les établissements existants : « On fait espérer qu'il y aura pour la suite un Mode général pour l'Instruction publique et uniforme, et des émolumens fixes attachés aux places des professeurs en raison de la population ou de l'état de chaque ville, mais on augure cependant malgré ces projets

que l'on ne changera et n'interviendra point aux institutions déjà créées et en usage depuis longtemps sinon que pour contribuer à leur amélioration » <sup>118</sup>.

Un enseignement artistique officiel est organisé, pour l'ensemble des Pays-Bas, par l'arrêté royal du 13 avril 1817 et deux arrêtés ministériels qui, deux ans plus tard, apportent quelques précisions <sup>119</sup>. Ces mesures structurent les établissements existants et développent le réseau éducatif. Si l'État supervise les institutions, celles-ci restent cependant administrées et financées, comme sous le Consulat et l'Empire, par les autorités communales. La participation du gouvernement se limite à l'octroi de médailles pour autant que l'établissement respecte certaines conditions en ce qui concerne l'accès et l'enseignement. Il accorde parfois un subside et s'arroge alors le droit d'approuver les règlements et de nommer les professeurs <sup>120</sup>.

Si certains aspects de cette réforme préexistaient sous les périodes autrichienne et française, la structure instaurée par Guillaume I<sup>er</sup> est inédite par son ampleur et sa systématisation. Pour la première fois, l'État réforme en profondeur un réseau officiel qui restera longtemps la base de l'enseignement artistique belge. Il est donc indispensable d'étudier en détail le statut des établissements, l'enseignement, le financement, les conditions d'accès et l'intervention du gouvernement.

L'arrêté royal du 13 avril 1817 instaure une hiérarchie en trois degrés formée d'écoles de dessin, d'académies de dessin et d'académies des beaux-arts <sup>121</sup>. Il reste cependant imprécis quant aux villes qui bénéficieront de ces établissements. L'arrêté énonce que seules Anvers et Amsterdam accueilleront une académie des beaux-arts et que Bruxelles et Bruges seront dotées d'une académie de dessin et il mentionne que les autres académies de dessin seront placées dans les villes « les plus considérables » et les écoles de dessin dans les villes « dont la population est assez considérable ». Bien que divers arrêtés ultérieurs indiquent parfois le type d'établissement d'une localité, la situation reste vague <sup>122</sup>. Les villes de Bruges, Gand et Mons utiliseront pourtant le terme d'académie de dessin qu'elles justifient généralement par le fait que leurs établissements remontent à la période autrichienne. Dans l'arrêté de 1817, seules les deux académies des beaux-arts bénéficient du titre royal. Malgré les nombreuses pétitions d'institutions invoquant la protection royale dont elles jouissaient pendant la période autrichienne, Guillaume I<sup>er</sup> refuse en effet d'étendre ce titre <sup>123</sup>. Bien que cette nouvelle hiérarchie ait suscité une certaine rivalité au départ – particulièrement entre Anvers, Bruxelles et Gand pour le titre d'académie des beaux-arts <sup>124</sup> –, les établissements collaborent souvent entre eux. L'Académie de Dessin de Bruxelles offre, en 1820, le buste du peintre André Corneille Lens à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers qui lui avait envoyé un buste de Quentin Metsys l'année précédente. La lettre d'accompagnement témoigne de ces relations entre les institutions d'enseignement : « nous espérons que vous ne verrez dans cet envoi, qu'une preuve de la satisfaction que nous éprouvons toujours à resserrer et à raffermir nos relations et les liens de l'union et de l'harmonie qui subsistent entre nos institutions et qui ne peuvent que contribuer à étendre et à encourager les arts dans notre heureuse patrie » <sup>125</sup>.

L'intervention financière de l'État varie selon le degré auquel appartient l'établissement. D'après l'arrêté du 13 avril 1817, le gouvernement ne finance que quatre établissements : les académies des beaux-arts d'Anvers et d'Amsterdam – 4 000 florins pour chacune d'elles, ainsi que deux pensions de 1 200 florins pour les

voyages des élèves – et les académies de dessin de Bruxelles et Bruges – 2 000 florins chacune <sup>126</sup>. Plusieurs établissements vont solliciter, et parfois obtenir, la même faveur. Ainsi, par décret du 24 novembre 1818, l'académie de Gand se voit attribuer un montant annuel de 740 florins pour une durée de trois ans <sup>127</sup>. Cependant, dès 1819, le ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies annonce la suppression des subsides qui ne sont pas mentionnés dans l'arrêté de 1817 : « Je suis fâché de vous annoncer que l'état financier du royaume n'a pas permis à S.M. d'accorder sur le trésor, les subsides demandés, et que, par conséquent, elle m'a autorisé par son arrêté du 10 de ce mois N° 73, à renvoyer aux autorités locales, les directeurs ou administrations qui en avaient sollicités » <sup>128</sup>. Il invite les établissements à « s'adresser avec leurs demandes aux autorités locales » <sup>129</sup>. L'organisation d'un enseignement artistique officiel sous Guillaume I<sup>er</sup> repose en effet sur l'intervention communale. Dans le cas des écoles de dessin, l'autorité municipale doit fournir le local, financer les cours et exercer la surveillance <sup>130</sup>. De plus, l'État désire voir s'étendre, « autant que possible », la gratuité de l'accès à ces établissements afin d'en faciliter la fréquentation par les artisans et les ouvriers, ce qui alourdit encore la charge des communes qui ne peuvent compter sur les droits d'inscriptions <sup>131</sup>. Quant aux deux académies des beaux-arts qui reçoivent un important subside du gouvernement, « le surplus des frais restera à la charge de la ville » <sup>132</sup>.

Les trois degrés se distinguent par leur niveau de spécialisation : l'enseignement du dessin, particulièrement de la figure humaine et des premiers principes d'architecture dans les écoles de dessin ; un enseignement « plus ou moins étendu » avec le dessin d'après nature et d'après l'antique dans les académies de dessin ; un enseignement complet du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la gravure dans les deux académies des beaux-arts. L'académie de dessin de Bruxelles tente d'introduire, elle aussi, un cours de peinture en 1821, vu que, comme le déclare son directeur, Hennessy, « l'élève qui a obtenu le premier prix de dessin d'après le modèle vivant sait dessiner une académie, mais il n'est pas pour autant peintre et surtout peintre d'histoire » <sup>133</sup>. Cependant, ce cours de peinture ne connaîtra pas véritablement de succès pendant la période hollandaise. Le plan éducatif du gouvernement hollandais témoigne de l'importance accordée au dessin, considéré à l'époque comme la base fondamentale de la formation des artistes et des artisans, et à l'architecture, enseignée à des degrés divers dans les trois types d'institutions.

Les élèves commencent généralement leurs études dans l'établissement le plus proche de leur résidence et, après avoir obtenu des certificats de recommandation, complètent leur formation dans une des deux académies des beaux-arts d'Anvers ou d'Amsterdam. Dans les provinces méridionales, l'académie d'Anvers devient une véritable « Université des Beaux-Arts » <sup>134</sup>. L'enseignement prodigué par cet établissement, et dont le programme figure dans une annexe au règlement de 1817, fait l'objet de l'approbation du gouvernement <sup>135</sup>. L'ouvrage publié en 1821 par l'un de ses professeurs, le peintre Mathieu Ignace Van Brée, est une source précieuse pour comprendre le type d'enseignement qui y est donné <sup>136</sup>. Les cours pratiques s'accompagnent d'une formation scientifique et littéraire appliquée aux beaux-arts, notamment la perspective, la proportion, l'anatomie ainsi que la mythologie, l'archéologie, l'histoire et la littérature. Dans certaines classes, comme celle de



dessin d'après les plâtres moulés sur l'antique, des commentaires sont ainsi donnés sur l'histoire de l'art : « on enseignera les proportions du corps humain, en faisant sur les statues la démonstration de la diversité des formes. Toutes les fois que le Professeur posera un Plâtre, il sera tenu de faire l'explication du caractère de la figure qu'il pose, de ses formes, et de l'intention du statuaire, il fera remarquer la différence entre les morceaux de Sculpture qui ne sont que la représentation de la nature et ceux où les anciens ont suivi les principes du beau idéal. Ce sera l'occasion d'expliquer aux élèves ce qu'on entend par le mot style dans l'art du dessin, de leur développer successivement le système des Grecs, par les différentes explications qu'en ont donné les modernes, surtout Winckelman (histoire de l'art) »<sup>137</sup>. À côté de l'enseignement artistique, l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers organise, simultanément avec celle d'Amsterdam, les concours dotés de prix qui permettent aux élèves de parfaire ensuite leurs études à l'étranger, généralement en Italie<sup>138</sup>.

Outre le subside partiel à certains établissements, le gouvernement hollandais offre des médailles à nombre d'entre eux pour les lauréats des concours de fin d'année. L'arrêté ministériel du 31 juillet 1819 détaille l'octroi de ces médailles qui peuvent être obtenues pour six disciplines : deux pour le dessin (d'après l'antique et d'après le modèle vivant), deux pour l'architecture (architecture régulière ainsi que composition et architecture) et deux pour la sculpture (demi-bosse et ronde-bosse)<sup>139</sup>. En soumettant l'envoi des médailles à l'application des directives officielles, le gouvernement parvient, avec peu de moyens, à imposer sa politique d'enseignement artistique. Les conditions à remplir consistent généralement à faire certifier l'aptitude des professeurs par une des deux académies des beaux-arts, à appliquer la gratuité et à développer les cours d'architecture. Ainsi, le ministre écrit aux gouverneurs que « ces médailles ne pourront être accordées, qu'à des établissements, qui répondent aux dispositions de l'arrêté du 13 avril 1817. Quand donc vous me renouvellez les demandes de médailles, car je désire les recevoir toujours par votre intermédiaire, je vous prie de faire une mention expresse de ces trois points : Si l'instituteur ou les instituteurs sont munis d'un certificat de capacité voulu par l'art. 3 de l'arrêté<sup>140</sup>, 2° Si les artisans et gens de métier peu aisés jouissent de l'instruction *gratuite*, et 3° Si les principes de l'Architecture civile sont enseignés. La réunion de ces trois points est requise pour qu'un établissement ait droit aux médailles royales »<sup>141</sup>. Les demandes de médailles par les académies, renouvelées chaque année, doivent être motivées par un rapport sur l'évolution de l'institution. Ces rapports annuels, envoyés en janvier au gouverneur qui les transmet au ministre, renseignent le gouvernement sur la situation de l'enseignement artistique dans tout les Pays-Bas. Le ministre, en annonçant ensuite l'expédition de médailles, émet souvent des remarques concernant les cours<sup>142</sup>.

La publication de l'arrêté du 13 avril 1817 a entraîné de nombreuses créations et réformes d'établissements. En juin 1817, le commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences demande aux gouverneurs des provinces des informations sur les mesures à envisager pour l'application de l'arrêté<sup>143</sup>. Les administrations locales qui sont consultées par les gouverneurs proposent de nombreuses initiatives<sup>144</sup>. La plupart des institutions existantes sont réorganisées entre 1817 et 1820 pour répondre le mieux possible aux prescriptions de l'arrêté<sup>145</sup>. En précisant qu'« il y aura, autant que possible, des écoles de dessin dans toutes les villes du royaume [...] » et des



académies de dessin « dans les villes plus considérables », l'arrêté de Guillaume I<sup>er</sup> génère la création de nombreux établissements : Zottegem (1817), Nivelles et Saint-Nicolas (1818), Ostende et Liège (1820)<sup>146</sup>, Grammont (1821)<sup>147</sup>, Wetteren (1823), Tirlemont (1824), Kruishoutem (1826), Renaix, Menin et Izegem (1828)<sup>148</sup>, Charleroi, Tongres et Eeklo (1829)<sup>149</sup>. À Namur, aucun établissement n'est créé et le cours de dessin de l'école communale, désormais transformée en athénée, continue à être donné sans que cet établissement soit reconnu en tant qu'école de dessin<sup>150</sup>.

Le réseau officiel d'enseignement artistique est mis en place et, bien que l'arrêté de 1817 ne soit pas explicitement contraignant, les gouverneurs qui assurent le suivi de ces mesures y attachent un caractère obligatoire. L'ensemble des établissements semble se soumettre à ces directives<sup>151</sup>.

## 2. *Les mesures complémentaires*

Le gouvernement ne prend plus de nouvelles mesures marquantes dans le domaine de l'enseignement artistique avant la fin de la période hollandaise, lorsque, sans changer la structure existante, il tente de limiter le développement trop exclusif de l'enseignement des beaux-arts au détriment des cours destinés à former les artisans et les ouvriers aux arts mécaniques<sup>152</sup>. Dans les lettres accompagnant l'octroi des médailles, le ministre émet plusieurs fois le désir de voir la création de cours utiles à l'industrie et à l'artisanat tels que le dessin linéaire et la géométrie<sup>153</sup>. Dans ce contexte, des « écoles » des arts et métiers sont fondées à Gand et à Tournai, respectivement en 1825 et 1827 et, à l'académie d'Anvers, un cours axé sur ce thème est introduit en 1828<sup>154</sup>. Certains établissements développent des cours spécialement destinés à former les ouvriers des industries locales. À l'académie de Tournai, une section de modelage appliquée directement à l'industrie de la porcelaine est créée à partir de l'année académique 1828-1829<sup>155</sup>. L'instruction élémentaire des artisans interpelle également l'académie de Gand qui insère pour eux des cours de lecture, d'écriture et d'arithmétique<sup>156</sup>. Cependant, le gouvernement estime ces initiatives insuffisantes et, le 10 octobre 1829, un arrêté royal tente de donner une nouvelle direction à l'enseignement des écoles de dessin. Le préambule expose que « la plupart des écoles de dessin [...] ont une tendance trop exclusive vers les beaux-arts, et que les arts utiles y sont plus ou moins négligés, de manière que, pour ce qui concerne l'éducation de la classe ouvrière, ces écoles n'ont pas l'utilité qu'on pourrait attendre, si elles étaient mieux organisées »<sup>157</sup>. Cet arrêté s'accompagne d'un « Plan pour l'organisation de l'enseignement dans les écoles de dessin » auquel les établissements doivent en principe se conformer. Trois sections y sont reprises : « l'enseignement élémentaire pour les commerçants » (dessin linéaire d'après des objets matériels ; usage du compas, de l'échelle et de la règle ; dessin en plan et élévation ; perspective), « l'enseignement réuni pour tous les élèves » (géométrie élémentaire et théorique ; ordres d'architecture, ornements, théorie des ombres, lavis ; dessin du corps humain d'après des modèles) et « l'enseignement spécial scindé en une partie pour les arts utiles » (dessin d'architectures ou de machines compliquées ; géométrie descriptive et épures) et une pour « les beaux-arts » (dessin du corps humain d'après la bosse et d'après le modèle vivant, « joint à tel autre enseignement que la nature de l'établissement comportera »). Pour susciter la création de ces cours,

le gouvernement accorde des médailles pour récompenser les lauréats des concours dans ces disciplines <sup>158</sup>.

Les réformes souhaitées par le gouvernement en 1829 se heurtent à des problèmes d'application. Le ministre de l'Instruction publique, des Arts et des Sciences en est bien conscient : « on exige pas que pour chaque École ce projet soit suivi d'abord dans toute son étendue, mais qu'on désire qu'il serve à donner une idée juste et claire du but qu'on doit se proposer [...] » <sup>159</sup>. Il souhaite cependant une uniformité la plus large possible entre les établissements. L'introduction de nouveaux cours nécessite l'agrandissement de l'institution, la recherche de professeurs supplémentaires et donc l'octroi de fonds nouveaux par les autorités communales <sup>160</sup>.

Ces différentes initiatives de formation des artisans et des ouvriers restent étroitement liées aux académies. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'enseignement artistique et l'enseignement technique donneront naissance à deux filières bien distinctes.

Dans le système d'enseignement mis en place par Guillaume I<sup>er</sup>, seule l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers offre, en Belgique, un enseignement complet de la pratique artistique. Après une formation de dessin dans les académies locales, un certain nombre d'élèves se rendent ensuite à Anvers pour apprendre la peinture, la sculpture ou la gravure. Cependant, cela n'exclut pas l'apprentissage dans l'atelier d'un artiste professionnel, l'ensemble de ses élèves constituant alors son « école » <sup>161</sup>. L'académie d'Anvers elle-même, invite le professeur de gravure à accueillir des élèves de l'établissement dans son atelier personnel. Le règlement de 1817 stipule qu'il « dirigera chez lui pendant le jour un atelier d'élèves graveurs et leur enseignera le soir à l'Académie le dessin propre à l'art de la gravure [...] » <sup>162</sup>. Dans d'autres académies, certains professeurs enseignent parfois la peinture ou la sculpture dans leur atelier. À Gand, l'académie projette, dès 1825, d'ajouter une aile au bâtiment afin d'y installer des ateliers pour les peintres, les sculpteurs et les graveurs <sup>163</sup>. À Tournai, l'académie constate en 1825 que, parmi les élèves, « Quelques-uns vont, chaque année, se livrer aux arts libéraux ou mécaniques : ils portent, dans les ateliers du Peintre, du Statuaire, de l'Architecte, ou du Fabricant, le feu de leur émulation » <sup>164</sup>. Quatre années plus tard, en 1829, l'académie de Tournai conclut un arrangement avec le professeur de dessin pour que six élèves puissent suivre ses cours de peinture donnés dans un local prêté par les autorités communales, en dehors de l'établissement académique : « Indépendamment des leçons de dessin qui sont données à l'académie par Monsieur le professeur Hennequin, ce même professeur a ouvert dans un local que l'administration de la ville a mis à sa disposition, une classe de peinture, qui est fréquentée par un certain nombre de jeunes amateurs, et où le conseil d'administration de l'académie, par suite d'arrangemens pris avec ce professeur, envoie, aux frais de l'établissement, six élèves de l'académie pris parmi ceux qui se distinguent par leur application et leurs progrès » <sup>165</sup>.

Cependant, la formation en atelier entre parfois en conflit avec l'enseignement académique. Pendant la période hollandaise, le directeur de l'académie de Bruxelles se plaint de cours particuliers qui font concurrence à son établissement, d'autant plus que certains des professeurs de tels cours incitent les élèves à quitter l'académie <sup>166</sup>. Les tensions sont particulièrement fortes en ce qui concerne les artisans et ouvriers

que l'académie désire également instruire. La tradition corporatiste de ce milieu professionnel étant plus forte que celle du milieu des artistes, les autorités académiques s'opposent davantage aux maîtres et tentent parfois de s'octroyer un monopole éducatif. À Audenarde, les autorités locales s'efforcent de défendre, à tous les chefs d'ateliers d'orfèvres, charpentiers, menuisiers, tapissiers, maréchaux-ferrants, tailleurs de pierre et maçons, d'avoir un compagnon ou un « garçon de métier », y compris leurs propres enfants, s'ils ne sont pas en possession d'un certificat délivré par l'académie attestant que le jeune a suivi l'enseignement académique durant trois années au moins <sup>167</sup>.

Les cours particuliers sont ouverts aux femmes alors que les académies ne les acceptent pas avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pendant la période hollandaise, les femmes suivent de plus en plus souvent des cours de dessin à domicile et fréquentent également les ateliers pour apprendre la pratique picturale. La présence croissante, dans les salons, de dessins d'élèves de pensionnats ou de collèges, témoigne également de la généralisation de l'apprentissage du dessin dans la plupart des institutions d'enseignement <sup>168</sup>.

## **B. Les sociétés d'encouragement et les salons triennaux**

### *1. Le développement des sociétés d'encouragement*

Bien qu'ils bénéficient d'une exemption des droits de patente, les artistes connaissent une situation financière précaire <sup>169</sup>. Au début de la période hollandaise, plusieurs projets visent à améliorer leurs conditions de vie. En 1816, plusieurs amateurs et artistes tentent de créer une « Société de Bienfaisance pour les Artistes dans le Besoin » dont « Le but [...] est d'aider, soit par un secours extraordinaire momentané, soit par une pension viagère, les personnes qui professent un art libéral, auxquelles l'âge ou la fortune ne permettrait pas de pourvoir à leurs besoins par leurs talents » <sup>170</sup>. La cotisation des membres financerait à la fois des secours extraordinaires et des pensions. Les secours seraient consentis à « tous les artistes, et sur la présentation de leurs besoins par trois membres de la Société. La quotité des secours sera fixée par la commission, d'après les renseignements qui lui seront donnés sur la personne à secourir, en motivant toutes fois cette quotité sur la situation de la caisse » <sup>171</sup>. Les pensions seraient plutôt réservées aux artistes membres de la société. En 1817, le projet est soumis au roi, mais celui-ci refuse de placer cette société sous sa protection <sup>172</sup>. Ce veto met fin à la tentative d'octroi d'une aide sociale aux artistes. Toutefois, si les difficultés rencontrées par les artistes ne sont pas dues à une « mauvaise conduite », le roi précise qu'ils peuvent solliciter l'aide royale <sup>173</sup>.

En 1818, la société de Gand remercie le roi pour les mesures prises dans le domaine de l'enseignement artistique : « un système d'instruction est organisé pour les élèves-artistes qui peut être comparé toujours honorablement et souvent avec un avantage marquant aux meilleures institutions de ce genre » <sup>174</sup>. En ce qui concerne l'encouragement des artistes professionnels, elle dépeint un tableau moins enthousiaste et propose l'établissement d'une société nationale sous le nom de Société pour les Progrès des Beaux-Arts dans le royaume des Pays-Bas : « la société ne pense pas que les artistes jouissent des mêmes avantages que les élèves lorsque leur éducation est faite. C'est alors que leur génie a besoin d'être stimulé par les

attraits de la fortune et de l'honneur [...]. Le gouvernement seul ne peut pas tout faire à cet égard. Les grandes corporations ont cessé d'exister. Les établissements publics ne possèdent pas de fonds à consacrer à ce but. Les particuliers en majeure partie ne jouissent pas d'une suffisante richesse pour faire de grands sacrifices. Il n'est donc guère que la réunion de sacrifices modérés, en d'autres mots l'établissement d'une Société pour les Progrès des Beaux-Arts [...]»<sup>175</sup>. Grâce à des souscriptions de particuliers, cette société pourrait commander des œuvres à des artistes confirmés et ensuite attribuer, par une loterie artistique, soit les œuvres elles-mêmes, soit le produit de leur vente à ces souscripteurs<sup>176</sup>. Guillaume I<sup>er</sup> n'a probablement pas soutenu le projet puisqu'aucune suite n'y a été donnée.

L'encouragement des artistes reste dès lors limité à l'action des sociétés artistiques locales auxquelles Guillaume I<sup>er</sup> octroie la protection royale<sup>177</sup>. Ces sociétés peuvent se répartir entre celles qui privilégient la voie théorique et celles qui développent davantage une voie pratique. La Société des Beaux-Arts et de Littérature de Gand, fondée en 1808, reste la représentante la plus prestigieuse, dans les provinces méridionales, de la voie théorique de type savant. L'auteur d'un article, publié en 1825 dans le *Messenger des Sciences et des Arts*, souligne combien cette société est essentiellement vouée aux beaux-arts : « Sans doute, la Société de Gand s'est associée quelques littérateurs, amis des artistes, et qui prêtent volontiers leur talent à décrire les monuments des arts ou à faire des notices qui ont rapport à de nouvelles productions ; mais la culture des lettres n'est ici qu'un accessoire »<sup>178</sup>. Certains membres, et particulièrement le secrétaire Norbert Cornelissen, font des exposés sur des œuvres d'art qui sont ensuite publiés dans des notices<sup>179</sup>. Des thèmes d'études sur la situation artistique sont proposés. Les questions de 1820 se rapportent à la peinture : « Quel est l'état actuel de la Peinture dans les provinces méridionales du Royaume des Pays-Bas ? Dans quelle partie surpasse-t-elle aujourd'hui l'École flamande du XVII<sup>e</sup> siècle ? Dans quelle autre lui est-elle restée inférieure ? Si la Peinture dans le XVII<sup>e</sup> siècle avait une certaine supériorité dans quelques parties, quels seraient les moyens de les rendre à l'École Flamande de nos jours, tout en lui conservant ses beautés dans les parties où elle a acquis quelque supériorité »<sup>180</sup>. Le projet d'édification d'un palais pour cette société, sujet du concours d'architecture du salon de Gand en 1820 et gagné par Tilman François Suys, témoigne particulièrement de la glorification des beaux-arts au sein de cette association<sup>181</sup>.

Une société de type savant apparaît également à Anvers. En 1816, Mathieu Ignace Van Brée, professeur à l'académie de la ville, annonce au gouverneur que des artistes et des « personnes instruites » désirent former une société qui « s'occuperait d'arts et de sciences, et tâcherait de joindre aux spéculations sérieuses des réunions d'agrément »<sup>182</sup>. Il plaide pour que cette « Société des Amis des Arts » puisse utiliser le musée et le jardin de l'académie aux fins de se réunir<sup>183</sup>. Contrairement à la société gantoise, ses travaux ne se limitent pas exclusivement au domaine artistique puisqu'elle comporte les quatre sections suivantes : beaux-arts, sciences exactes, et littérature – antiquités – histoire – musique<sup>184</sup>. La Société des Amis des Arts ne semble pas avoir subsisté au-delà de l'année 1818<sup>185</sup>. À Liège, la Société d'Émulation ne consacre, durant toute la période hollandaise, qu'un projet et une question aux beaux-arts : le plan d'un monument dédié à Grétry (1816 répétée en

1819) et un discours sur la vie et les ouvrages des Liégeois qui se sont distingués dans les arts du dessin (1822 répétée en 1825) <sup>186</sup>.

À Anvers, Bruxelles et Malines, les sociétés pour l'encouragement des beaux-arts, qui privilégient la voie plus pratique en organisant des expositions et des concours, prennent de l'ampleur. En 1816, un nouveau règlement détaille l'organisation de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers <sup>187</sup>. Elle se compose, au plus, de soixante artistes et amateurs résidents ainsi que d'un nombre illimité de membres correspondants. Les membres de la commission de la société – un président, deux vice-présidents, deux secrétaires, un trésorier et six membres supplémentaires – sont élus au scrutin secret et exercent leur fonction bénévolement. Cette société utilise « tous les moyens » pour soutenir les beaux-arts, mais « elle en arrête spécialement deux, savoir : les Concours, et des Expositions publiques ». Leur financement provient à la fois de la contribution annuelle des membres de la société et des souscriptions de particuliers. Tous les membres résidents se rassemblent au moins une fois par an. Au cours du mois de mars suivant la clôture du salon a lieu la reddition des comptes. Au début de l'année suivante, deux assemblées générales sont organisées pour choisir les sujets des concours et les programmes du salon suivant <sup>188</sup>.

À Liège, la Société d'Émulation n'organise plus aucune exposition artistique après 1817. Le secrétaire de la société bruxelloise, Jean-Baptiste Picard, regrette que cette ville ne possède pas de société artistique du même type que celles d'Anvers, de Bruxelles et de Malines : « Espérons que les provinces wallonnes suivront bientôt l'exemple que leur donnent la Hollande, les deux Flandres, Anvers et le Brabant, et qu'au lieu de porter leur fonds en France pour en soustraire des vins qui tuent la santé elles les feront tourner au profit du perfectionnement des arts » <sup>189</sup>. En 1829, deux ans après la remarque de Picard, des amateurs mettent en place à Liège une Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts <sup>190</sup>. Comme les autres sociétés, elle se consacrera exclusivement aux beaux-arts en organisant des salons.

## 2. *L'âge d'or des salons triennaux*

Les salons deviennent un élément incontournable de la vie artistique : le système triennal entre Anvers, Bruxelles et Gand, mis en place à la fin de l'Empire, connaît son âge d'or. Il rythme la vie artistique de la période hollandaise avec une parfaite régularité : Bruxelles en 1815, Anvers en 1816, Gand en 1817, Bruxelles en 1818, etc. Les salons prennent de plus en plus d'importance, particulièrement celui de Gand, en 1820, qui coïncide avec la première exposition des produits de l'Industrie <sup>191</sup>. Les dix-sept salons triennaux de la période hollandaise présentent un nombre croissant d'œuvres [voir annexe 1]. La moyenne générale du nombre de numéros d'œuvres présentées dans les catalogues de ces expositions est de 353 avec une différence assez marquée entre les villes : Bruxelles (moyenne : 451), Gand (moyenne : 390) et Anvers (moyenne : 191). Le catalogue de l'exposition de Bruxelles en 1830 compte, pour sa part, 692 numéros. Ce succès grandissant oblige les organisateurs à opérer une certaine sélection. À la différence des salons parisiens, aucun jury d'admission n'effectue de choix préalable. Des mesures seront tout de même prises afin de limiter le nombre d'œuvres. Ainsi, le règlement de 1830 indique que les copies et les œuvres déjà présentées aux salons bruxellois seront refusées, que celles exposées

dans les deux autres villes triennales n'obtiendront que des places secondaires et que si l'espace vient à manquer, le nombre d'œuvres par artiste sera réduit <sup>192</sup>. Cette augmentation entraîne également une simplification des catalogues. Dans celui du salon bruxellois de 1830, on ne trouve plus que le nom de l'artiste (sans autres précisions professionnelles), la localité où il réside (sans l'adresse complète) ainsi qu'un titre nettement plus court que les années précédentes.

L'exposition de Malines est qualifiée de « salon d'une ville d'un ordre inférieur » par le secrétaire de l'académie de Gand, Norbert Cornelissen <sup>193</sup>. Les salons de cette ville présentent une moyenne de 163 œuvres par exposition et cela à un rythme biennal. S'ils n'atteignent pas l'ampleur des salons triennaux, il est néanmoins remarquable que cette ville de province ait pu mettre en place, avec une grande régularité, huit expositions durant la période hollandaise. Afin de ne pas se tenir en même temps que les salons triennaux du mois d'août, l'exposition malinoise est avancée au mois de juin dès 1820 <sup>194</sup>.

Face à cette profusion d'expositions à Anvers, Bruxelles, Gand et Malines, la situation liégeoise tranche. Seuls deux salons se tiennent dans cette ville entre 1815 et 1830. Celui de 1817 est le dernier mis en place par la Société d'Émulation et le second, en 1830, marque une étape importante puisqu'il s'agit du premier salon liégeois moderne. L'exposition réservée aux œuvres des membres de la Société d'Émulation où les beaux-arts ne sont qu'un des nombreux aspects traités, fait place à un salon accessible à tous et organisé par une société d'encouragement spécialement fondée à cet effet, comme à Anvers, Bruxelles et Malines. Entre 1817 et 1830, le nombre d'œuvres présentées a plus que doublé et la proportion d'artistes non liégeois est beaucoup plus élevée.

Après les écrits polémiques publiés à l'occasion du salon anversois de 1813, seule l'exposition bruxelloise de 1815 suscite encore un ouvrage de ce genre <sup>195</sup>. Le salon de Gand de 1820 inspire, quant à lui, un nouveau type de publication, nullement critique, mais plutôt laudatif <sup>196</sup>. Les *Annales* de Liévin De Bast se présentent comme un florilège des œuvres présentées à ce salon reprenant des descriptions et des données biographiques plus détaillées que dans le catalogue, le tout agrémenté de reproductions lithographiques. Il s'inspire sans aucun doute des comptes rendus des salons parisiens, publiés à partir de 1808 par le peintre C. P. Landon sous le titre de *Annales du Musée*. Malgré le succès rencontré par l'ouvrage de Liévin De Bast, aucune autre publication de ce type ne paraîtra pendant la période hollandaise. C'est la presse qui joue dorénavant un rôle capital. Dans les quotidiens, des articles toujours plus longs rendent compte des salons et plusieurs journaux vont se spécialiser dans les arts et les spectacles <sup>197</sup>. À Gand, la Société des Beaux-Arts et des Lettres ainsi que celle d'Agriculture et de Botanique s'associent pour publier, de 1823 à 1830, le *Messenger des Sciences et des Arts* <sup>198</sup>. En outre, les organisateurs des salons publient systématiquement les programmes des concours, plusieurs éditions de catalogues et les discours accompagnant les distributions de prix.

Dans les salons triennaux de la période hollandaise, le nombre de disciplines faisant l'objet d'un concours croît fortement et atteint même le chiffre exceptionnel de dix-neuf au salon de Gand de 1820 <sup>199</sup>. À Anvers et à Bruxelles, le nombre se situe plutôt autour de cinq à six concours <sup>200</sup>. L'accès est réservé aux artistes nés ou



domiciliés dans le royaume des Pays-Bas. Seul Gand, en 1817, indique que les artistes étrangers – les organisateurs pensent surtout aux Français – qui ont remporté des prix lors de concours précédents ne sont pas exclus <sup>201</sup>. Les jurys chargés de choisir les lauréats se composent souvent d'artistes célèbres provenant surtout des trois villes du réseau triennal. Les prix consistent en l'octroi de médailles et de primes pouvant atteindre 800 florins <sup>202</sup>.

À Gand, l'académie met en place des concours destinés spécialement aux maîtres et aux femmes, respectivement à partir de 1820 et 1826. Charles Van Hulthem explique que la fondation du concours pour les maîtres est principalement motivée par le désir de relever le niveau des concurrents : « On avait observé cependant que les concours des élèves devenaient chaque fois moins nombreux et plus faibles. Désirant obtenir un plus haut degré de perfection, l'Académie fit un appel aux maîtres de l'Art, en proposant un sujet plus difficile à traiter, et en accordant une indemnité plus considérable qu'on ne l'avait fait jusqu'alors » <sup>203</sup>. Quant au « prix des dames », il témoigne du développement de la pratique artistique parmi les femmes <sup>204</sup>.

Malgré la création de prix spécifiques, les concours ne rencontrent pas le succès escompté. De plus, les œuvres présentées sont souvent suspectées d'avoir été réalisées, en tout ou en partie, par le professeur du jeune concurrent. Au salon de Bruxelles en 1824, les organisateurs imposent aux participants de fournir une attestation d'au moins quatre personnes certifiant que l'œuvre est « sortie des mains de l'artiste » et a bien été exécutée dans l'intervalle entre la publication du programme et le concours <sup>205</sup>. En 1828, l'avis de Jean-Baptiste Picard, le secrétaire de la société de Bruxelles, témoigne bien du doute de certains organisateurs quant à l'utilité d'organiser des concours : « J'ai été chaud partisan de ces concours, qui avec tout ce qui s'y rattache, content [*sic*] au-delà de 4 mille florins ; je ne le suis plus. Ceux qui entrent dans l'arène font le travail chez eux quelquefois même dans l'atelier de leur maître qui ne se borne pas toujours aux conseils : beaucoup de jeunes gens ont de cette manière remporté des prix et n'ont rien fait de bon depuis lors. Protéger les bons maîtres, acheter leurs ouvrages, c'est encourager les élèves, quel espoir ces derniers peuvent-ils mettre dans l'avenir lorsqu'à côté des beaux prix qu'on leur décerne, leurs professeurs languissent dans la misère ? Avec ces 4 mille florins on aurait 3 ou 4 tableaux de mérite. Si l'élève ne peut suivre d'aussi longues études sans être soutenu, qu'il embrasse un art mécanique » <sup>206</sup>. Dans cet extrait, Jean-Baptiste Picard propose de consacrer l'argent récolté par la société artistique à l'achat d'œuvres d'artistes confirmés plutôt qu'à des concours pour jeunes artistes. À Malines, dès 1818, la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts décide de réserver la totalité des fonds à l'achat d'œuvres <sup>207</sup>. À Bruxelles, le salon de 1830 est le premier de cette ville où les concours sont abandonnés au profit des seules acquisitions <sup>208</sup>.

Si la plupart des sociétés ont financé des concours durant la période hollandaise, elles se sont également préoccupées d'acquérir des œuvres d'art grâce à des tombolas artistiques. Des souscriptions de particuliers permettent l'achat d'œuvres d'art qui sont ensuite réparties, au moyen d'une loterie, entre les souscripteurs. Ce procédé, utilisé de manière éphémère à Liège dans les années 1780 ainsi qu'à Anvers et Bruxelles sous le Consulat, devient une pratique courante dans l'ensemble des sociétés artistiques belges au début de la période hollandaise <sup>209</sup>. En 1815, la Société



pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Bruxelles est la première à réintroduire la loterie artistique <sup>210</sup>. Elle a recours à ce système pour pallier les difficultés financières causées par le départ de nombreux membres, suite au changement de régime. Le président de cette société explique que « Par ce moyen les membres de la Société, non-seulement auront la satisfaction de favoriser l'essor des talents, mais courront encore la chance d'obtenir, à l'aide d'un léger sacrifice, des objets de prix » <sup>211</sup>. Cette pratique est reprise par Anvers en 1816 <sup>212</sup>, Liège en 1817 <sup>213</sup> et Gand en 1823 <sup>214</sup>. Les loteries artistiques rencontrent un très grand succès. La société de Gand rassemble ainsi des sommes assez conséquentes : 11 000 francs en 1823, 13 000 francs en 1826 et 9 600 francs en 1829 <sup>215</sup>. Les œuvres sont acquises par des commissions nommées par les sociétés. Ces commissions se posent en intermédiaire entre l'artiste et l'amateur, même dans le cas de particuliers qui désirent acheter une œuvre d'art <sup>216</sup>. Un article du *Messenger des Sciences et des Arts* préconise que tout le monde fasse systématiquement appel aux commissions pour les acquisitions : « une commission choisie parmi nos amateurs les plus distingués est chargée de faire un rapport sur les ouvrages envoyés à ces expositions, et c'est sur la proposition de cette commission que Sa Majesté fait le choix des tableaux acquis aux frais du Gouvernement. Il serait à désirer que cet exemple fût suivi par tous ceux qui se plaisent à commander des ouvrages d'art ; les arts ne pourront qu'y gagner et certes celui qui acquerrait ainsi une production de notre école n'y perdrait pas, l'ouvrage n'en serait que plus soigné, plus étudié et par conséquent plus parfait. L'artiste même en profiterait, il saurait mieux apprécier les véritables beautés de son ouvrage et y distinguer les légers défauts qui pourraient le déparer » <sup>217</sup>. L'auteur fait ici référence à la commission établie par Guillaume I<sup>er</sup>, à partir de 1827, date à laquelle l'État prend des mesures en ce qui concerne les encouragements à donner aux salons des beaux-arts.

À la différence de ce qu'il a fait pour l'enseignement artistique, le gouvernement hollandais ne prend pas de mesure importante dans le domaine de l'encouragement des beaux-arts. Dans l'arrêté du 13 avril 1817 organisant un réseau d'académies et d'écoles de dessin, le dernier article mentionne cependant qu'« Il sera décerné un ou plusieurs prix, pour la meilleure ou les meilleures productions des beaux-arts, exécutées par maîtres vivants et régnicoles, dont une exposition générale aura lieu tous les ans dans une des grandes villes du royaume » <sup>218</sup>. Mais cet article reste imprécis et aucune mesure concrète n'est prise par le gouvernement hollandais avant 1827, année au cours de laquelle deux arrêtés détaillent les modalités d'acquisition et d'exposition dans les Pays-Bas <sup>219</sup>. Une requête du peintre François Joseph Navez, datée du 15 décembre 1826, est à l'origine de ces décisions <sup>220</sup>. À l'instar de nombreux artistes, il propose de vendre l'une de ses œuvres au roi. À cette occasion, le ministre de l'Instruction, des Arts et des Sciences souligne que les sollicitations amènent l'État à acquérir uniquement des œuvres d'artistes qui en font la demande, ce qui ne permet pas nécessairement de sélectionner les meilleures. Il propose plutôt qu'une somme soit annuellement consacrée à l'achat d'œuvres dans les salons : « jaarlijks, eene somme, bij voorbeeld van f. 15.000 à f. 20.000 al besteed worden, om werken aan inlandsche levende schilders en beeldhouwers aan te koopen, uit die welkenaar de publieke tentoonstellingen in het Rijk zullen gezonden [...] » <sup>221</sup>. L'arrêté, pris le 25 mars 1827, précise les modalités d'acquisition et d'encouragement par le gouvernement <sup>222</sup>. Une

commission nommée par le ministre de l'Intérieur disposera d'une somme annuelle de 20 000 florins pour effectuer des achats, principalement lors des salons. Cet arrêté met en place un système quinquennal entre les villes d'Anvers, d'Amsterdam, de Bruxelles et de Gand <sup>223</sup>. Le second arrêté, pris le 29 juin 1827, intègre également la ville de La Haye à ce nombre et précise les salons où le gouvernement procédera à des achats <sup>224</sup>. Afin de préserver un équilibre entre les provinces méridionales et septentrionales, le salon d'Amsterdam apparaît deux fois plus souvent. Ainsi, les villes accueillant un salon devaient être Amsterdam en 1828, Gand en 1829, La Haye en 1830, Anvers en 1831, Amsterdam en 1832 et Bruxelles en 1833 <sup>225</sup>. Les arrêtés de 1827 ne suppriment pas les salons triennaux de Bruxelles, Gand et Anvers, mais établissent que seuls certains d'entre eux seront sélectionnés pour effectuer les achats du gouvernement. Dans le choix prévu par les arrêtés, il est d'ailleurs tenu compte des années où les expositions triennales auront lieu – Gand en 1829, Anvers en 1831 et Bruxelles en 1833. Bien que l'année 1828 soit réservée à la ville d'Amsterdam, la société d'Anvers, qui organise également un salon cette année-là, tente d'obtenir une partie de la somme, mais le roi refuse <sup>226</sup>. Le salon de Gand en 1829 est le seul parmi les provinces méridionales pour lequel l'arrêté de 1827 sera appliqué <sup>227</sup>. En effet, la Révolution de 1830 éclate au moment de l'ouverture du salon bruxellois de septembre et met fin aux achats du gouvernement hollandais.

En dehors des salons des beaux-arts, d'autres types d'expositions se développent pendant la période hollandaise. À Gand, où le salon est organisé par l'académie, la Société des Beaux-Arts et de Littérature met également en place des expositions, semestrielles ou annuelles, mais celles-ci sont réservées à ses membres et le bénéfice qui en résulte est consacré à des actes de bienfaisance <sup>228</sup>. Certains tableaux envoyés par de jeunes artistes gantois partis en Italie pour compléter leur formation sont quelquefois placés dans ses locaux <sup>229</sup>. La société de Gand expose à diverses reprises une œuvre d'art particulière sur laquelle est publiée une notice, par exemple *l'Eucharis et Télémaque* de Jacques Louis David en 1818 et *l'Hector pleuré par les Troyens et sa famille* du peintre brugeois Jean-Bernard Duvivier <sup>230</sup>. En 1816 et 1817, le musée de Bruxelles accueille deux expositions en dehors des salons. Elles sont réservées aux artistes et amateurs domiciliés à Bruxelles et comptent respectivement 139 et 162 numéros <sup>231</sup>. À Anvers en 1819, la direction de l'académie permet à plusieurs artistes d'exposer leurs œuvres contemporaines au sein du musée de l'établissement, quelques semaines après le salon triennal de cette ville <sup>232</sup>. Cette initiative s'est peut-être prolongée durant plusieurs années puisqu'un guide sur Anvers mentionne encore en 1822 que « Dans le Musée, du côté gauche, on trouve une salle où quelques productions de maîtres vivants se trouvent exposées ; ils sont à vendre. Pour les prix on s'adresse au concierge » <sup>233</sup>. Les ateliers constituent également des lieux d'exposition. Dans le catalogue du salon d'Anvers de 1822, le graveur Joseph Charles De Meulemeester propose aux visiteurs de venir voir l'ensemble de sa collection d'aquarelles dans son atelier : « L'Auteur se fait un plaisir de montrer cette intéressante collection aux amateurs qui se présentent chez lui les dimanches et jours de fêtes, depuis onze heures jusqu'à une heure après-midi » <sup>234</sup>. En 1824, le peintre de Cauwer organise, dans son atelier, une exposition de dessins de ses élèves <sup>235</sup>.

Les expositions d'une seule œuvre d'art, dont l'accès est soumis à une rétribution financière, apparaissent pendant la période hollandaise. J. W. Pieneman expose ainsi à plusieurs reprises ses tableaux retraçant les événements entourant la bataille de Waterloo<sup>236</sup>. Cette pratique suscite parfois l'indignation de certains amateurs dont l'auteur des *Observations* sur le salon de Bruxelles de 1815 qui critique le fait qu'un des tableaux de Pieneman ne soit accessible que dans une exposition particulière payante : « Il le fit d'abord voir pour 2 fr., ensuite pour attirer les pratiques, il a réduit les 2 fr. à un prix modique de 1 fr. ; bien que cette somme ne soit pas onéreuse pour un amateur, la chose est pourtant choquante pour l'art ; et si elle ne l'est pas pour celui qui reçoit l'argent, du moins l'est-elle pour celui qui paye ; j'espérais donc à la fin voir ce tableau sans rétribution au salon, mais frustré dans mon attente je me suis demandé ; serait-ce peut-être l'intérêt qui ne lui permet pas de déloger pour quelque tems son tableau. Ou serait-ce la prudence ? ... Cependant, ce même tableau a été exposé quelques jours au salon de Gand »<sup>237</sup>. En 1829, le peintre Joseph Denis Odevaere organise à Bruxelles l'exposition d'un monorama représentant la prestation de serment de Guillaume I<sup>er</sup><sup>238</sup>. Conscient de l'opposition qu'il peut soulever en demandant une rétribution aux visiteurs, il justifie cette pratique en citant, dans la préface de la notice publiée à cette occasion, de larges extraits d'un texte écrit par Jacques Louis David trente ans plus tôt<sup>239</sup>. En effet, en 1799, ce dernier exposa pendant cinq ans *L'Enlèvement des Sabines* dans son atelier du Louvre. Il s'agit de la première exposition d'un tableau moyennant un droit d'entrée. Dans la notice descriptive, David explique que cette pratique permet d'aider financièrement les peintres d'histoire dont les œuvres nécessitent un grand investissement. Il invite d'autres artistes à mettre en place le même type d'événement : « Qu'il me seroit doux, que je m'estimerois heureux, si, en donnant l'exemple d'une exposition publique, je pouvois en amener l'usage, si cet usage pouvoit offrir aux talens un moyen de les soustraire à la pauvreté [...] »<sup>240</sup>. Cet usage ne se développe que très lentement en Europe, il y a quelques rares essais en Angleterre<sup>241</sup>. Pendant la période hollandaise, alors qu'il est à Bruxelles, David mentionne les expositions payantes dans sa correspondance avec son ancien élève Joseph Denis Odevaere<sup>242</sup>. Les expositions individuelles payantes ne semblent pas encore très répandues en Belgique puisqu'il écrit que « l'exposition publique d'un ouvrage d'art, moyennant une rétribution » est « une innovation, qu'il faut, comme beaucoup d'autres, se hâter de faire connaître en Belgique pour le bien des arts et la satisfaction du public »<sup>243</sup>. Ce procédé, développé pendant la période hollandaise, permet aux artistes d'améliorer leur situation financière. Comme l'explique Gérard Monnier, « l'exposition individuelle payante d'œuvres récentes » est un « premier essai en vue de fonder l'indépendance de l'artiste sur sa fonction économique et sur son intervention sur le marché de l'événement »<sup>244</sup>.

### C. *Les musées des beaux-arts et la conservation du patrimoine*

#### 1. *Les musées des beaux-arts*

Le début du régime hollandais est marqué par les restitutions des œuvres d'art prises par les Français en 1794<sup>245</sup>. Leur arrivée en novembre 1815 suscite un enthousiasme général de la part de la population<sup>246</sup>.

Dans un premier temps, il semble que Guillaume I<sup>er</sup> envisage de placer la majorité des tableaux revenus de la capitale française au musée de Bruxelles, ce dont témoigne une lettre du secrétaire du Musée royal à Paris au directeur général du ministère de la Maison du roi de France : « Sa Majesté le Roi des Pays-Bas qui, d'abord avoit eu l'intention de conserver au Musée de Bruxelles la plus grande partie des tableaux emportés du Musée royal, cédant aux instances des prêtres belges, les a restitués aux Églises »<sup>247</sup>. On assiste à un compromis puisqu'une partie des œuvres restituées provenant d'établissements supprimés est finalement placée dans les musées. En 1815, Guillaume I<sup>er</sup> prend deux arrêtés relatifs à la destination à donner aux tableaux restitués<sup>248</sup> ; ceux qui se trouvaient dans des établissements ecclésiastiques non supprimés y seront replacés tandis que ceux provenant d'établissements supprimés seront réunis dans le chef-lieu de la province où ils se situaient. En 1816, plusieurs arrêtés du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences appliquent ces décisions dans les différentes provinces<sup>249</sup>. Ces mesures enrichissent à la fois les musées et les églises.

La collection du musée de Bruxelles s'enrichit de plusieurs tableaux restitués<sup>250</sup>. Guillaume I<sup>er</sup> s'intéresse particulièrement à cette institution de conservation placée dans l'une des deux capitales des Pays-Bas. En 1816, suite à des difficultés financières, la Ville de Bruxelles envisage de céder au roi le musée de tableaux et d'autres collections communales ; cependant, elle ne souhaite se dessaisir que de la direction de l'administration et désire en garder la propriété. Guillaume I<sup>er</sup> y voit le moyen de créer un musée national et une bibliothèque nationale dans les provinces méridionales, mais il ne peut accepter d'être privé de la propriété et le projet finit par échouer<sup>251</sup>. Le musée de Bruxelles continue à être communal et accessible au public, mais il connaît une période difficile. À la mort de Guillaume Bosschaert, en 1815, Charles Malaise lui succède au poste de conservateur, mais présente sa démission dès 1818<sup>252</sup>. Vu la situation financière de la Ville, la direction de l'établissement sera dorénavant assumée bénévolement<sup>253</sup>.

Le musée de Gand, installé auprès de l'académie depuis 1809, n'obtient aucune œuvre revenue de Paris. Les restitutions de quelques tableaux aux églises de Gand par Guillaume I<sup>er</sup> vont conduire les établissements ecclésiastiques à revendiquer ceux qui se trouvent encore dans le musée de la ville. Une nouvelle vague de mises en dépôt dans les établissements de culte réduit encore la collection qui ne compte plus que 45 numéros en 1829<sup>254</sup>. Depuis 1824, le musée n'est d'ailleurs plus accessible au public que sur demande<sup>255</sup>.

À Anvers, l'arrivée des nombreuses œuvres restituées à la ville entraîne un grand enthousiasme. Les œuvres sont toutes exposées dans l'académie de la ville avant d'être placées dans leur lieu de destination<sup>256</sup>. L'académie elle-même garde près d'une vingtaine de tableaux de Rubens et de Van Dyck<sup>257</sup>. Suite à cet arrivage, le directeur de l'académie Guillaume Herreyns doit hâter l'ouverture du musée au public. À l'initiative du professeur Mathieu Ignace Van Brée, une « commission pour la mise en état du Musée d'Anvers » est fondée le 18 septembre 1816, afin de trier, sélectionner, restaurer et accrocher les tableaux dans l'ancienne église du couvent des Récollets<sup>258</sup>. Après quatre mois d'activité, cette commission, sous la surveillance du gouverneur Charles de Keerbergh de Kessel, termine son travail et le musée de

l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers est ouvert au public le 2 janvier 1817<sup>259</sup>. La commission subsiste par la suite et se charge de la gestion de cette institution de conservation<sup>260</sup>.

Pendant la période hollandaise, les musées de Bruxelles, d'Anvers, et de Gand publient au total neuf catalogues [voir annexe 2]. Ils atteignent 336 numéros à Bruxelles en 1824 et 228 numéros à Anvers en 1829. Des collections artistiques sont, en outre, reconstituées dans les villes de Bruges et de Liège. À Bruges, l'arrêté du commissaire général de l'Instruction des Arts et des Sciences, daté du 22 mars 1816, place plusieurs tableaux de primitifs flamands rendus par Paris, à l'académie de la ville ce qui enrichit la maigre collection de cette institution d'enseignement qui avait hérité de quelques œuvres sécularisées sous le Directoire, mais non restituées aux églises sous le Consulat<sup>261</sup>. En 1827 et 1828, les autorités communales y ajoutent également les œuvres sécularisées conservées dans l'hôtel de ville<sup>262</sup>. À Liège en revanche, toutes les œuvres restituées en 1815 aboutissent dans des établissements ecclésiastiques<sup>263</sup>. Cependant, en 1816, la ville reçoit un don de trente tableaux du magistrat français Louis Pierre Saint-Martin, don qui s'accroît encore grâce au legs de ce même personnage, suite à son décès en 1819<sup>264</sup>. Cette collection est placée dans les locaux de l'université de Liège jusqu'en 1831<sup>265</sup>. Les collections brugeoise et liégeoise, non accessibles au public et ne bénéficiant pas d'un statut juridique bien défini, ne peuvent dès lors être considérées comme des musées<sup>266</sup>.

Les collections des musées d'Anvers, Bruxelles et Gand sont formées d'œuvres sécularisées sous le Directoire et de quelques tableaux restitués en 1815, provenant des établissements ecclésiastiques visités par les Français en 1794 ; elles sont donc essentiellement composées d'art ancien à iconographie religieuse. En Europe, apparaissent les premiers musées d'art contemporain, dont la galerie du Luxembourg, en 1818<sup>267</sup>. Dans les provinces septentrionales des Pays-Bas, un musée d'art contemporain est fondé à Haarlem, à la fin de la période hollandaise, pour accueillir, notamment, les acquisitions de Guillaume I<sup>er</sup> aux salons des beaux-arts<sup>268</sup>.

Dans les provinces méridionales, seules quelques œuvres contemporaines des collections d'académies ou de sociétés sont parfois conservées dans les mêmes bâtiments que les musées d'art ancien. À l'académie d'Anvers, une salle est réservée aux pièces de réception des académiciens ; à la mort de leurs auteurs, elles sont placées au musée<sup>269</sup>. À Gand, les œuvres lauréates des concours des salons sont conservées par l'académie<sup>270</sup> tandis qu'à Bruxelles, les gagnants des concours doivent céder leurs œuvres qui deviennent la propriété de la société artistique et sont alors disposées au musée de la ville<sup>271</sup>.

## 2. *La conservation du patrimoine*

La remise des œuvres d'art revenues de Paris aux établissements ecclésiastiques, s'accompagne d'impératifs de présentation et de conservation plus stricts encore que ceux des mises en dépôt des périodes consulaires et impériales. Les arrêtés de restitution de 1816, pris par le commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, mentionnent qu'une commission nommée par le gouverneur est chargée du placement qui doit tenir compte à la fois de l'accès au public, de la présentation et de la conservation des œuvres<sup>272</sup>. Ainsi, à Anvers, les membres de la commission

peuvent « placer les tableaux là où ils jugeront qu'ils ressortiront le plus d'effet et où leur conservation sera mieux assurée. Ils n'auront donc aucun égard aux places qu'ils occupaient avant leur enlèvement »<sup>273</sup>. Le statut juridique de ces œuvres n'est pas clairement défini et il est difficile de distinguer s'il s'agit de restitutions avec droit de propriété ou de mises en dépôt n'octroyant que la jouissance du bien<sup>274</sup>. Quoi qu'il en soit, les commissions sont chargées de leur surveillance – les fabriques d'église doivent consulter ces commissions pour chaque déplacement, restauration ou aliénation – et des rapports doivent être envoyés annuellement au gouverneur, par l'intermédiaire des autorités locales<sup>275</sup>. Le gouverneur transmet ces rapports au ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies qui, quelquefois, émet des remarques. Ainsi, il se plaint, en 1823, que la Régence de Tournai n'ait pas envoyé au gouverneur de province le rapport annuel sur le *Purgatoire* de Rubens, restitué en 1816<sup>276</sup>. L'année précédente, le gouverneur ayant appris que cette œuvre n'était toujours pas restaurée, avait déjà écrit à la Régence : « Je ne vous cache pas que c'est avec peine que je fais connaître à Son Exc. le ministre de l'Instruction publique que ce tableau n'est pas encore replacé ni restauré »<sup>277</sup>. En 1828, le ministre de l'Intérieur estime que ces rapports annuels ne doivent plus être envoyés aux gouverneurs car, selon lui, les autorités locales remplissent très bien cette fonction : « dat er geen reden bestaat om te vermoeden dat de lokale autoriteiten in het vervolg niet op diezelfde wijze voor deze schilderijen zouden blijven waken » à condition toutefois que celles-ci restent vigilantes : « mits zij steeds een waakzaam oog op de gemelde kunstwerken blijven houden »<sup>278</sup>.

Les rapports concernant ces œuvres ne sont d'ailleurs plus aussi utiles qu'au début de la période hollandaise puisqu'une structure plus large est mise en place pour assurer la surveillance de l'ensemble du patrimoine.

Le 13 août 1816, quelques mois après le retour des tableaux de Paris et la mise en place de commissions chargées de leur placement et de leur surveillance, Mathieu Ignace Van Brée, membre de la commission anversoise, propose au gouverneur d'étendre cette surveillance à l'ensemble des œuvres d'art. Le gouverneur répond qu'une commission est déjà établie à Anvers pour s'occuper des restitutions<sup>279</sup>. Van Brée écrit alors une seconde lettre dans laquelle il précise son projet de créer « une commission spéciale qui surveille la conservation de tous les objets d'art ou monument en général de la province » :

« A son Excellence le baron de Keerbergh de Kessel,  
Gouverneur de la province d'Anvers.  
Monseigneur !

La lettre de Votre Excellence en date du 17 m'étoit très flatteur et honorable, mais je crois en même temps qu'il est possible que je me suis pas bien expliqué dans ma lettre du 13 en réponse de laquelle Votre Excellence a bien voulu me l'écrire.

Oui Monseigneur ! J'ai l'honneur de connoître votre arrêté du 27 mars dernier : mais cet arrêté ne parle que de la conservation des tableaux récemment rendus aux différents établissements publiques auxquels ils avoient été enlevés, &a, &a. Mais l'arrêté que j'ose solliciter de Votre Excellence est, pour tous les autres objets d'arts indistinctement, qui se trouvent dans les différentes églises ou monuments publiques, tels que dans l'église de S'-Jacques par exemple, où tous les artistes amis des arts, doivent frémir à l'aspect d'un nombre des tableaux précieux, que la négligence des



marguilliers laisse périr ou tomber en écailles. Depuis longtemps cette négligence m'a choqué et non pas dans cette église seulement, mais dans bien d'autres encore. Et les monuments publics ! Même ceux appartenant à la Ville sont-elles mieux conservés ? Non, tout objet dont on en fait plus usage est abandonné et celle que l'on doit conserver s'entretient avec tant d'économie que les réparations font plus de mal que de bien. Je ne dois pas craindre de m'expliquer ici Monseigneur. L'ancien maison de justice *Vierschare*, qui est un des monument le plus ancien et le plus curieux de la Ville, la belle pompe en fer du fameux Quentin Matsys ainsi que son épitaphe en bas de la grande tour &a, &a sont abandonnés.

Les portes de la Ville sont négligée ou réparé par un genre d'économie choquante. Il y avait au-dessus de la porte de liepdorp une pyramide couverte en plomb et ardoises, un coup de tonnerre avoit soulevé un parti de ce plomb, l'eau pénétra dans le toits et on convient de le réparer, mais on enlève toute la pyramide qui sans doute fournissoit plus de matériaux que l'on avoit besoin pour égaliser le toit, et la place qu'occupoit ce monument triomphale, qui n'existe maintenant plus *par économie*. La borne, placé au coin de cette porte qui servoit de souvenir du massacre, et de la hauteur qu'étoit entassées les cadavres dans la déffences que firent les Belges contre les Espagnols à l'entrée de cette porte, fut un monument mémorable et beau dans son genre. Et maintenant il est également disparu. La belle porte de Maline nommé porte impériale du temps de Charle V et dont P.P. Rubens fit un si grand cas, avoit une tour d'observation qui dans des circonstances triomphales servoit pour y placer les drapeaux et les trompettes de la Ville. La belle corniche taillé avec tant d'art, se détachoit en quelques endroits. Vainement on avoit réclâmé pour que la Ville fit souder les pierres ensemble afin de les conserver. On n'y faisoit aucun attention jusqu'au moment qu'un morceau de cette corniche tomba. On propose la réparations *par économie* et on finit par enlever la tour et toute la corniche de cette belle architecture qui maintenant est couverte par un toit ridicule et plus fragile encore. Bientôt l'Hôtel de Ville sera exposé à une pareille opération, si la sagesse de Votre Excellence n'y porte pas remède. Où sont resté tous les chefs-d'œuvres des monuments triomphale qui se trouvoit dans les magasins de la ville ? Où sont les statues peints par Rubens et ses élèves, qui décoroit l'Hôtel de Ville et qui nous rappelloit l'entrée triomphale de Maximilien et de l'Infante d'Espagne ?

Le règne de Guillaume I, notre digne souverain, la paix contracté par les puisances et le bonheur de voir Votre Excellence à la tête de la province fera par un seul de ses volonté cesser cette négligence intollérable. J'ose le rappeler encore Monseigneur, il y faut une commission spéciale qui surveille la conservation de tous les objets d'art ou monument en général de la province. Cicero a dit... Conservons les monuments de nos ancêtres, pour qu'on se souvienne également de nous.

N'ayant d'autre but, Monseigneur, que de soumettre ces erreurs à votre sagesse, je prie Votre Excellence de me croire son très humble et très obéissant serviteur.

M.I. Vanbrée

Anvers 18 août 1816 » <sup>280</sup>.

Le gouverneur de la province d'Anvers soutient ce projet. En 1817, il demande à la Société des Amis des Arts d'Anvers de se charger d'établir « une description exacte et détaillée de tous les monuments, antiquités et objets d'arts existant à Anvers et méritant de fixer l'attention des connaisseurs et amateurs » <sup>281</sup>. En 1818, lors de la visite du commissaire de l'Instruction, des Arts et des Sciences, il lui fait part de l'idée de veiller à la conservation de l'ensemble des œuvres d'art <sup>282</sup>. Le commissaire précise



qu'il faut respecter le droit de propriété. Le gouverneur répond, à propos de « cet excessif respect pour la propriété particulière », que « tout objet d'art dont la propriété est en morte main est du Domaine de l'État et que le gouvernement est intéressé à en soigner la conservation ». À cette fin il rappelle les décisions de Marie-Thérèse sur les biens de mainmorte en 1777 : « il a été reconnu en principe naguère à Gand que les tableaux de quelque nature qu'ils soient ne peuvent être vendus ni troqués par les marguilliers ni gens de cette espèce qui en revendiqueroient la propriété, et de quel droit en effet seroient-ils autorisés à les faire ou laisser périr et s'ils se permettoient de gratter tout ou partie de la peinture ou si quelque autre s'avisassent sous prétexte de restauration de les faire barbouiller par des gens ineptes »<sup>283</sup>. Le gouverneur propose au commissaire de prendre des dispositions applicables, dans un premier temps, à la province d'Anvers pour ensuite éventuellement les étendre à l'ensemble des Pays-Bas. Une commission serait donc instituée pour examiner les œuvres, envisager les mesures de restauration et de conservation requises pour les biens de mainmorte dans les hospices, églises, musées, édifices publics (art. 1). Elle serait composée du bourgmestre du lieu de l'établissement, du président et du premier professeur de l'académie d'Anvers ainsi que d'un ou deux amateurs (art. 2). Si les personnes concernées ne respectaient pas les recommandations adressées par la commission, le gouverneur en référerait au commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences<sup>284</sup>. Malheureusement, la Société des Amis des Arts d'Anvers disparaîtra avant que l'inventaire ne soit établi et le projet d'arrêté présenté par le gouverneur au commissaire ne sera pas adopté.

En 1823, un plan similaire visant à dresser l'inventaire du patrimoine et à en assurer la conservation pourra se concrétiser dans la province de Flandre orientale. Le 5 décembre de cette année, un arrêté royal approuve la décision prise par les autorités provinciales<sup>285</sup>. Le roi envoie une circulaire à tous les gouverneurs de province pour faire connaître le règlement pris par la province de Flandre orientale<sup>286</sup>. Les mêmes mesures sont ensuite prises dans les provinces de Flandre occidentale et de Brabant en 1824, ainsi que dans celle de Hainaut en 1827<sup>287</sup>.

Les textes des différentes ordonnances provinciales entérinées par des arrêtés royaux sont à peu près identiques ; les autorités centrales veillent d'ailleurs à uniformiser ces mesures. Ainsi, le ministre de l'Instruction publique, des Sciences et des Arts renvoie le projet de la province de Hainaut avec, en annexe, les copies conformes des ordonnances prises dans les autres provinces afin qu'il s'en rapproche le plus possible<sup>288</sup>. Dans ces provinces, « tous monuments et objets d'art qui ne sont point la propriété d'individus ou de sociétés particulières, sont mis sous la sauvegarde de l'autorité publique, et confiés à la surveillance et aux soins des administrations municipales respectives »<sup>289</sup>. Des commissions sont mises en place à la fois pour « rechercher et décrire » les œuvres et veiller à leur « conservation ou rétablissement »<sup>290</sup>. Elles effectuent des visites semestrielles des œuvres d'art. Aucune restauration, aucun déplacement, aucune aliénation ne peut avoir lieu sans leur autorisation et dans le cas où des commissions ne pourraient être instituées, ce sont les délégués de l'administration, tel le commissaire de district, qui s'en chargeront.

Des commissions sont constituées dans la plupart des villes importantes et, quelquefois, ce sont les commissions déjà installées pour la conservation des œuvres

restituées en 1815 qui assument cette nouvelle mission <sup>291</sup>. Elles sont généralement formées de professeurs d'académies, d'administrateurs des pouvoirs locaux et de connaisseurs. Certaines, comme à Bruges et Mons, sont très actives, mais le travail est à ce point colossal <sup>292</sup> qu'à la fin de la période hollandaise, l'inventoriage du patrimoine n'est qu'ébauché et il faut bien admettre que la visite semestrielle de toutes les œuvres d'art est irréalisable <sup>293</sup>. Les commissaires rencontrent d'ailleurs certaines oppositions. Dans la province de Hainaut, à Lessines, la commission explique qu'elle aurait voulu visiter l'hôpital et le couvent des Sœurs noires : « sachant qu'il y avait quelques bons morceaux [...] nous avons demandé la permission de les voir, mais les supérieures de ce couvent nous ont déclaré n'en posséder aucuns » <sup>294</sup>.

Les initiatives provinciales de conservation du patrimoine sont renforcées par l'arrêté royal du 16 août 1824 qui soumet tout déplacement ou cession d'œuvre d'art placée dans une église à l'autorisation préalable des pouvoirs publics : « L'on ne pourra également, sans notre consentement [celui du roi], ou celui des autorités publiques que nous trouverons bon de désigner à cet effet, détacher, emporter ou aliéner des objets d'art ou monuments historiques placés dans les églises, de quelque nature qu'ils soient, ou en disposer en aucune manière, à moins qu'ils ne soient la propriété de particuliers ou de sociétés particulières » <sup>295</sup>.

Des mesures sont donc prises pendant la période hollandaise pour assurer la conservation des œuvres d'art dans l'ensemble des bâtiments publics, y compris dans les établissements ecclésiastiques. Un cadre juridique est instauré et des commissions locales sont chargées de la surveillance des œuvres d'art. Cependant, les nombreuses disparités entre les provinces et le manque de moyens limitent la réalisation de ce projet ambitieux. Nous verrons comment le gouvernement belge poursuivra cette politique de conservation.

#### 4. Conclusion

Pendant la période hollandaise, la modernisation du monde artistique se poursuit par le développement des institutions d'enseignement, d'encouragement et de conservation apparues durant les décennies précédentes.

Dans le domaine de l'enseignement des beaux-arts, un véritable réseau éducatif est mis en place. Il s'accompagne de la création de nouveaux établissements, de la réforme et de l'uniformisation de la pédagogie artistique. À la fin de la période hollandaise, une attention particulière est portée sur l'enseignement technique, ce qui donne naissance aux premières écoles d'arts et métiers. Les sociétés artistiques et les salons des beaux-arts se présentent, plus que jamais, comme les lieux privilégiés d'encouragement de l'art contemporain. Excepté celle de Gand qui continue à être une société de type savant regroupant les artistes, les sociétés pour l'encouragement des beaux-arts (Anvers, Bruxelles, Malines et bientôt Liège) visent essentiellement le public et concentrent leurs activités sur l'organisation de salons et de loteries artistiques. Les salons, particulièrement ceux qui composent le système triennal (Anvers, Bruxelles, Gand), connaissent un véritable âge d'or. Quant aux musées, à ceux de Bruxelles et de Gand, vient s'ajouter celui d'Anvers. Des collections artistiques sont recomposées à Bruges et à Liège, mais elles ne sont pas encore réellement accessibles au public. En ce qui concerne l'art ancien, la période hollandaise est surtout marquée

par les restitutions, par la France, des chefs-d'œuvre de l'école flamande, ce qui amène les autorités à prendre des mesures de conservation drastiques et à créer, au niveau provincial, des commissions chargées d'inventorier les richesses artistiques dans les lieux publics et les églises, de veiller à leur conservation et d'en superviser les restaurations. Ce projet ambitieux, bien qu'il ne soit mis en place que dans cinq provinces (Anvers, Flandre orientale, Flandre occidentale, Brabant, Hainaut) et que les commissions ne puissent assurer le suivi complet de cette tâche gigantesque, instaure un nouveau cadre juridique pour la protection du patrimoine.

Plus encore que pendant la période française, l'État hollandais se charge de l'administration des beaux-arts. Motivé notamment par le désir d'unifier les écoles flamande et hollandaise, à l'image de l'amalgame politique des Pays-Bas, le souverain s'implique dans le domaine artistique, principalement au début de la période hollandaise. L'administration effective est essentiellement assurée par les ministres en charge des beaux-arts et, sur le terrain, par les gouverneurs dont certains, comme Charles de Keverberg de Kessel, ont profondément marqué la vie artistique. Quant au public, malgré son engouement pour l'art ancien lors des restitutions des œuvres en 1815, il continue à s'intéresser surtout à l'art contemporain et à concrétiser cet intérêt par la visite du salon des beaux-arts où, au moyen des souscriptions aux loteries artistiques, il peut pratiquer une certaine forme de mécénat. En pleine consécration, le public est représenté dans les tableaux et courtisé par les organisateurs des salons et par les artistes eux-mêmes. Pour ces derniers, la reconnaissance et la valorisation de leur statut ne s'accompagnent pas toujours d'une amélioration significative des conditions matérielles. Les fonctions d'enseignant sont plus nombreuses grâce au développement du réseau éducatif, mais elles ne sont pas toujours lucratives. Le salon se présente comme le lieu, par excellence, pour exposer et espérer écouler une partie de sa production, mais malgré le succès de ces manifestations et la mise en place de loteries artistiques, nombreux sont les artistes qui se plaignent de ne pouvoir vendre leurs œuvres. La nécessité d'assurer la promotion de sa production et l'importance, de plus en plus grande, accordée à l'image de l'artiste-écrivain, poussent certains, surtout les peintres d'histoire, à utiliser la presse ou à rédiger des notices sur leurs œuvres. La carrière artistique s'institutionnalise de plus en plus et l'artiste doit composer, tout au long de sa vie, avec les institutions artistiques qui assurent sa formation, sa reconnaissance, sa consécration et la vente de ses œuvres.

L'administration et l'institutionnalisation des beaux-arts pendant la période hollandaise représentent un progrès certain dans la modernisation du monde artistique. Cependant, les remous révolutionnaires de 1830, la création de la Belgique et l'engouement national nécessiteront une nouvelle adaptation du monde artistique.

## Notes

<sup>1</sup> *L'Oracle*, décembre 1815, n° 342. Sur le détail de ces restitutions, voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 123-129 et G. SCHMOOK, *Hoe Teu den Eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen of het aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamse bewustzijn*, Antwerpen, 1942.

<sup>2</sup> F. DE BRAEKELEER, *L'arrivée des œuvres d'art à Anvers en 1815*, Bibliothèque royale de Belgique – Cabinet des Estampes. Concernant cette œuvre, voir H. HYMANS, *Ferdinand De Braekeleer 1792-1883. Notice biographique*, Bruxelles, 1884, p. 12-13.

<sup>3</sup> *L'Oracle*, décembre 1815, n° 342.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> *Recueil de quelques discours prononcés à l'occasion de la distribution des prix de l'Académie Royale de Gand, à l'Hôtel-de-ville le 1<sup>er</sup> Août 1814, Par MM. le comte de Lens, Maire de Gand, Protecteur de l'Académie Royale, l'Avocat Hellebaut, Le Comte Dellafaille-d'Assenede, Président de l'Académie Royale, Le Comte d'Hane-Steenhuysse, Intendant du Département, un des Directeurs de l'Académie Royale. Remerciement par M. Duvivier, Élève couronné de l'Architecture*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1814], p. 5 (discours de Hellebaut).

<sup>9</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, t. I, 1823, p. 16. Sur le lien entre les Pays-Bas méridionaux et septentrionaux et le rôle de la quatrième classe de l'Institut royal des Pays-Bas, voir E. KOOLHAAS-GROSFELD, « Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland : 1780-1840 », dans *Tijdschrift voor Geschiedenis*, t. XCV, fasc. 4, 1982 (numéro spécial *Natievorming van België in de 19<sup>e</sup> eeuw*), p. 605-636, particulièrement p. 622-629.

<sup>10</sup> Catalogue du salon de Gand, 1819, n° 69.

<sup>11</sup> *Recueil de quelques discours prononcés à l'occasion de la distribution des prix de l'Académie Royale de Gand, à l'Hôtel-de-ville le 1<sup>er</sup> Août 1814, Par MM. le comte de Lens, Maire de Gand, Protecteur de l'Académie Royale, l'Avocat Hellebaut, Le Comte Dellafaille-d'Assenede, Président de l'Académie Royale, Le Comte d'Hane-Steenhuysse, Intendant du Département, un des Directeurs de l'Académie Royale. Remerciement par M. Duvivier, Élève couronné de l'Architecture*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1814], p. 5-6 (discours d'Hane-Steenhuysse).

<sup>12</sup> *Discours prononcé lors de la distribution des prix au concours de l'Académie, par M. le maire de Gand, le lundi 4 août 1817*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1817], p. 3.

<sup>13</sup> C.-L. DE KEVERBERG-DE KESSEL, *Discours prononcé le 4 août 1817, par S.E.M. le baron de Keerberg-de Kessel, gouverneur de la Flandre orientale, chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique, à l'occasion de la distribution solennelle des prix proposés au concours de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture de Gand*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817, p. 15.

<sup>14</sup> *Recueil de quelques discours prononcés à l'occasion de la distribution des prix de l'Académie Royale de Gand, à l'Hôtel-de-ville le 1<sup>er</sup> Août 1814, Par MM. le comte de Lens, Maire de Gand, Protecteur de l'Académie Royale, l'Avocat Hellebaut, Le Comte Dellafaille-d'Assenede, Président de l'Académie Royale, Le Comte d'Hane-Steenhuysse, Intendant du Département, un des Directeurs de l'Académie Royale. Remerciement par M. Duvivier, Élève couronné de l'Architecture*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1814], p. 3-5. (discours de Dellafaille).

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Programma van Prijs Uitloving door de Koninklijke Maatschappij van Fraaije Kunsten en Letterkunde te Gend / Programme des prix proposés par la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand*, Gand, P. F. De Goesin-Verhaeghe, 1820, p. 4. On trouve aussi l'expression « *nederlandsche School* » dans KASKA-MA, n° 542 : lettre de l'Académie de Gand à l'Académie d'Anvers, le 8 juin 1825.

<sup>17</sup> D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *Un ensemble néo-classique à Bruxelles : le Grand Hospice et le quartier du Béguinage*, Bruxelles, 1983, p. 324.

<sup>18</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, t. IV, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1826, p. 24 et L. DE BAST, *Annales du Salon de Gand et de l'École moderne des Pays-Bas ; Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés au Musée en 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art ; gravés au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les artistes*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1823.

<sup>19</sup> Voir p. 208.

<sup>20</sup> A.G. VAN PROOÏEN d'après G. VERELLEN, *Triomphe des Armes ou Le retour solennel des objets des sciences et des Beaux Arts ; avec le plus profond respect, à Sa Majesté le Roi des Pays-bas par l'Editeur J. Groenewoud à Amsterdam*, épreuve, Bibliothèque royale de Belgique – Cabinet des estampes, publié par C. LOIR, *op. cit.*, ill. n° 8.

<sup>21</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1815, n° 230.

<sup>22</sup> *Aanspraak ter prijsdeeling, in de Koninklijke Maatschappij van de fraaije Kunsten en Letterkunde, te Gent, den 8 Hooimaand 1816*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1816], p. 5.

<sup>23</sup> Voir p. 208.

<sup>24</sup> E. BERGVELT, « Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse Musea », dans C. A. TAMSE et E. WITTE (éd.), *Staats- en Natievorming in Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Bruxelles, 1992, pp. 261-285.

<sup>25</sup> Voir E. DE BRUYN, « De Schilderijenverzameling van Zijn Koninklijke Hoogheid de Prins van Oranje, te Brussel », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Académie Royale de Belgique*, 28, 1946, p. 155-163 ; E. HINTERDING et F. HORSCH, « *A small but choice collection* » *the art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849)*, Zwolle, 1989 et B. KRUIJSEN, *Verzamelen van middeleeuwse kunst in Nederland 1830-1903*, Nimègue, 2002, p. 279-281.

<sup>26</sup> Voir, à La Haye, le fonds Algemeen Staatssecretarie en Kabinet des Konings (ASKK) : 397, 490, 3277.

<sup>27</sup> Voir *Almanach de la Cour de Bruxelles sous les dominations autrichienne et française, la monarchie des Pays-Bas et le gouvernement belge de 1725 à 1840*, Bruxelles, s.d., p. 228-232 ; l'arrêté du 12 août 1814 dans *Pasinomie*, 2<sup>e</sup> série, t. I, Bruxelles, 1837, p. 215-218 ; les arrêtés du 19 mars 1818 et du 30 mars 1824 dans *Ibidem*, 2<sup>e</sup> série, t. IV, Bruxelles, 1839, p. 398 et *Ibidem*, 2<sup>e</sup> série, t. VII, Bruxelles, 1840, p. 492-493.

<sup>28</sup> Sur Ocker Repelaer van Driel, voir P. C. MOLHUYSEN et P. J. BLOK (éd.), *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, t. III, Leiden, 1914, col. 1071-1072 ; sur Antoine Reinhard Falck, voir Th. JUSTE, « Falck (Antoine-Reinhard, baron) », dans *Biographie nationale*, t. VI, Bruxelles, 1878, col. 858-862.

<sup>29</sup> ARA-ASKK, n° 397 : rapport du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences au roi, le 7 mars 1817.

<sup>30</sup> Voir A. SIRET, « Keverberg de Kessel (Charles-Louis-Guillaume-Jos. Baron de) » dans *Biographie nationale*, t. X, Bruxelles, 1888-1889, col. 737-740.

<sup>31</sup> C.-L. DE KEVERBERG DE KESSEL, *Essai sur l'indigence dans la Flandre orientale*, Gand, 1819.

<sup>32</sup> ARA-KAMBZ, n° 4027 : lettre du gouverneur de la province d'Anvers, le 28 février 1816.

<sup>33</sup> Voir p. 175-177.

<sup>34</sup> RAA-DNPA K448 : lettre de F. X. de Burtin au gouverneur de la province d'Anvers, le 29 décembre 1815. Voir aussi A. MONBALLIEU, « M. I. Van Brée en de restauratie van Rubens' schilderijen in het Museum van Antwerpen », dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1977, p. 325-359 et F. X. DE BURTIN, *op. cit.*

<sup>35</sup> Voir par exemple C.-L. DE KEVERBERG DE KESSEL, *Discours prononcé le jour de la Distribution solennelle des Prix à l'Académie Royale de Peinture de la ville d'Anvers, le 21 Avril 1816, par Son Excellence le baron de Keeverberg de Kessel, Chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique, gouverneur de la province d'Anvers, et publié par le Conseil d'Administration de l'Académie*, [Anvers], [1816] ; ID., *Discours prononcé le 25 Août 1816, Par S.E. Monsieur Le Baron de Keeverberg de Kessel, Gouverneur de la Province d'Anvers, à l'occasion de la Distribution des Prix du Concours*, [Anvers], Société d'Encouragement des Beaux-Arts, [1816] ; ID., *Discours prononcé le 4 août 1817, par S.E.M. le baron de Keeverberg-de Kessel, gouverneur de la Flandre orientale, chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique, à l'occasion de la distribution solennelle des prix proposés au concours de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture de Gand*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817 ; ID., *Discours prononcé par M. le baron de Keeverberg de Kessel, gouverneur de la province, au moment où le jeune Van den Abeele allait recevoir des mains de S.E. la première médaille*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1817] ; ID., *Discours prononcé au moment où le jeune Van den Abeele allait recevoir des mains de S.E. la première médaille*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1818.

<sup>36</sup> ID., *Discours prononcé le jour de la Distribution solennelle des Prix à l'Académie Royale de Peinture de la ville d'Anvers, le 21 Avril 1816, par Son Excellence le baron de Keeverberg de Kessel, Chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique, gouverneur de la province d'Anvers, et publié par le Conseil d'Administration de l'Académie*, [Anvers], [1816], p. 3.

<sup>37</sup> ID., *Ursula, princesse britannique, d'après la légende et les peintures d'Hemling ; par un ami des lettres et des arts*, Gand, J.-N. Houdin, 1818.

<sup>38</sup> Voir L. VAN BIERVLIET, « Op weg naar Memling », dans *Bierkof*, LXXVIII, 1978, p. 33-37, 87-93, 153-166 et ID., *Ursula in Bruges. An Approach to the Memling Shrine*, Bruges, 1984. (1re éd. en 1978).

<sup>39</sup> J. DUCQ, *Le baron Charles-Louis de Keeverberg de Kessel*, 1818, Bruges, Groeningemuseum.

<sup>40</sup> *Notice des tableaux recouverts par cette Ville sur les objets d'art revenus de France, exposés au Musée par autorisation de Monsieur le gouverneur de la province*, Anvers, L. P. Delacroix, 1816. Sur l'histoire des expositions d'art ancien, voir N. HASKELL, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, 2002 (Bibliothèque des Histoires), 1re édition en anglais en 2000.

<sup>41</sup> Voir J. D. ODEVAERE, *Discours prononcé à l'Académie de Bruges, le 27 août 1818, à l'occasion de la fête séculaire de son installation et de l'invention de la peinture à l'huile*, Bruges, 1818 et *Couplets à l'occasion de la fête de l'année séculaire de l'invention de la peinture à l'huile, et de l'institution de l'Académie de Bruges, chantés le 26 août 1818*, Bruges, E. J. Terlinck, 1818. Sur les controverses autour de l'invention de la peinture à l'huile, voir C. VAN HULTHEM, *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. C. Van Hulthem [...] le 8 octobre 1807, en remettant une marque de satisfaction au nom de la Patrie reconnoissante à trois jeunes compatriotes pour la manière honorable, dont ils se sont distingués au concours général de sculpture et de musique*, [Paris], P. Didot l'Aîné, [1807], p. 36-39.

<sup>42</sup> Voir p. 182.

<sup>43</sup> *Société Royale d'Anvers pour l'Encouragement des Beaux-Arts. La Commission Administrative à MM. les Souscripteurs*, s.l.n.d., 1822, p. 6.



<sup>44</sup> BR-Mss II 225 : J.-B. PICARD, *op. cit.*, f° 333 v°.

<sup>45</sup> Catalogue du musée de Gand, 1825.

<sup>46</sup> *Le salon de Gand en 1820*, frontispice de L. DE BAST, *Annales du Salon de Gand et de l'École moderne des Pays-Bas ; Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés au Musée en 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art ; gravés au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les artistes*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1823.

<sup>47</sup> J.-B. MADOU, *Le salon de Bruxelles de 1830*, Bibliothèque royale de Belgique – Cabinet des Estampes ; Id., *Le Salon d'Exposition*, s.d., Bruxelles, Musée de la Ville. Concernant la première de ces deux lithographies, voir N. WALCH, *J.-B. Madou lithographe*, Bruxelles, 1977, catalogue n° 50.

<sup>48</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1830, n° 163.

<sup>49</sup> Catalogue du salon de Liège, 1830, p. 14.

<sup>50</sup> ARA-KAMBAZ, n° 4027 : circulaire du président de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Bruxelles, le 13 janvier 1818.

<sup>51</sup> À Bruxelles, le nombre est environ de 500 souscripteurs sous l'Empire (517 en 1811, 513 en 1813, 502 en 1815) et diminue fortement pendant la période hollandaise suite à l'augmentation du montant minimum de la souscription qui donne dorénavant le droit à un billet pour la loterie artistique (127 en 1824, 149 en 1827, 109 en 1830). À Anvers, le nombre de souscripteurs varie entre 378 et 602 (415 en 1813, 378 en 1816, 387 en 1819, 427 en 1822, 491 en 1825, 602 en 1828 et 545 en 1834). Voir les différents catalogues de ces salons.

<sup>52</sup> À Anvers, un amateur finance un prix d'architecture en 1825, *cf.* catalogue du salon d'Anvers, 1825, p. 17. À Gand, la contribution de Charles Van Hulthem permet de financer le concours de 1832, *cf.* P. BECQUART, « Le mécène », dans *Charles Van Hulthem* (Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, 5 septembre-4 octobre 1964), Bruxelles, 1964, p. 56 et F. LELEUX, *Charles Van Hulthem, 1764-1832*, Bruxelles, 1965 (Mémoires de la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique, collection in-8°, t. LXIII, fasc. 4), p. 441-442.

<sup>53</sup> *Règlement organique de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand*, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1815, art. XXI et XXII, p. 10.

<sup>54</sup> Pour les noms des membres et des administrateurs de cette société, voir G. PERSOONS, G. BEDEER et J. BUYCK, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>55</sup> *Wetten en verordening van de Maetschappy ter Aenmoediging der Schoone Kunsten binnen Antwerpen / Statuts et règlements de la société d'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, [1816], p. 4.

<sup>56</sup> Voir P. DE HAULEVILLE, *op. cit.*, n° 11, 12 mars 1893, p. 82-84, n° 12, 19 mars 1893, p. 91-92.

<sup>57</sup> *L'Oracle*, n° 13, 13 janvier 1817, p. 3.

<sup>58</sup> *L'Oracle*, n° 13, 13 janvier 1817, p. 3.

<sup>59</sup> *Discours prononcé le 25 Août 1816, Par S.E. Monsieur Le Baron de Keeverberg de Kessel, Gouverneur de la Province d'Anvers, à l'occasion de la Distribution des Prix du Concours*, [Anvers], Société d'Encouragement des Beaux-Arts, [1816], p. 5-6.

<sup>60</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, t. VI, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1829-1830, p. 334-335.

<sup>61</sup> N. CORNELISSEN, *Eucharis et Télémaque par M. David*, Gand, J.-N. Houdin, 1818, p. 6-7.

<sup>62</sup> À partir de 1816, toutes les polices des salons publiées dans les catalogues mentionnent ces prescriptions, *cf.* la première mention dans le catalogue du salon d'Anvers, 1816, p. 3.

<sup>63</sup> L'entrée est gratuite les vendredis, samedis et dimanches tandis que le prix d'entrée est de 25 cents les autres jours, *cf.* catalogue du salon de Gand, 1829, p. 2.



<sup>64</sup> Catalogue du salon de Gand, 1829, p. 2.

<sup>65</sup> *Discours prononcé par M<sup>r</sup> le Secrétaire de la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, à l'occasion de la distribution des prix du Concours d'Anvers, le 1<sup>er</sup> septembre 1822*, [Anvers], [1822], p. 2.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>67</sup> *Discours prononcé le jour de la Distribution solennelle des Prix à l'Académie Royale de Peinture de la ville d'Anvers, le 21 Avril 1816, par Son Excellence le baron de Keeverberg de Kessel, Chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique, gouverneur de la province d'Anvers, et publié par le Conseil d'Administration de l'Académie*, [Anvers], [1816], n.p.

<sup>68</sup> P.-B. DE LENS, *Discours prononcé le 7 août 1820, dans la salle du trône de la Maison-de-Ville, à Gand, lors de la distribution des prix aux vainqueurs dans les concours et aux élèves de l'Académie Royale, par S.E.M. le comte de Lens, gouverneur de la province, président du Collège des Curateurs de l'Université, Chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique et un des Chambellans de S.M.*, Gand, P. F. De Goesin-Verhaeghe, 1820, p. 6.

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

<sup>70</sup> BR-Mss II 225 : J.-B. PICARD, *op. cit.*, f<sup>o</sup> 49 r<sup>o</sup>.

<sup>71</sup> Voir *Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIX<sup>e</sup> siècle* (Catalogue de l'exposition d'Anvers, Stadsbibliotheek, 15 mai-31 octobre 1999), Anvers, 1999. L'ouvrage est très utile dans le cadre de l'étude des représentations d'artistes mais il ne développe pas la période antérieure à 1830. La consultation des catalogues des salons des beaux-arts de la période française prouve que ce thème iconographique est très en vogue dès la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>72</sup> L'augmentation du nombre de portraits et autoportraits d'artistes au début du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas encore fait l'objet de recherches approfondies. Les historiens de l'art se sont essentiellement consacrés à l'analyse de la naissance de ce thème iconographique à la Renaissance, particulièrement en Italie et en Allemagne, cf. J. WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture : The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven – Londres – Londres, 1998 et J. KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago – Londres, 1993. Un ouvrage vient d'offrir un panorama des portraits et autoportraits au XVIII<sup>e</sup> siècle : P. RENARD, *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tournai, 2003. Pour le cas particulier de la Belgique, se reporter aux réflexions de Paul Philippot en introduction du catalogue sur le néo-classicisme en Belgique, cf. P. PHILIPPOT, « Une nouvelle conscience de l'art », dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (Catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985, p. 17-26.

<sup>73</sup> Notamment à l'académie d'Anvers, voir *Règlement de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, 1817, articles 4-5, p. 7-8

<sup>74</sup> J.-B. HELLEBAUT, *Discours prononcé par l'Avocat Hellebaut, professeur de droit en l'université de Gand, lors de la distribution des prix aux élèves de l'académie, le lundi 4 août 1817*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817, p. 4 et 7.

<sup>75</sup> *Règlement de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, 1817, art. 4-5, p. 7-8.

<sup>76</sup> Catalogue du salon d'Anvers, 1822, n<sup>o</sup> 14.

<sup>77</sup> ARA-KAMBZ, n<sup>o</sup> 4026 : rapport et minute de la lettre de Guillaume I<sup>er</sup> à Mees, le 12 février 1817.

<sup>78</sup> ARA-ASKK, n<sup>o</sup> 721 : lettre des États de Flandre orientale au roi, le 30 juillet 1818.

<sup>79</sup> Art. 2 de l'arrêté royal du 13 avril 1817 publié dans *Pasinomie*, t. VI, Bruxelles, 1860, p. 131-132.

<sup>80</sup> KASKA-MA, n° 581 : minute du procès-verbal de la commission du musée, séance du 16 septembre 1820.

<sup>81</sup> *Wetten en verordening van de Maetschappy ter Aenmoediging der Schoone Kunsten binnen Antwerpen / Statuts et règlements de la société d'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, [1816], p. 12.

<sup>82</sup> Neuchâtel, Bibliothèque de la Ville, Ms. II 1408, cité par S. VALCKE, R. KERREMANS et D. COEKELBERGHS, notice sur F. J. Navez, dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985, p. 231.

<sup>83</sup> D. COEKELBERGHS, A. JACOBS, P. LOZE, *François-Joseph Navez. La nostalgie de l'Italie*, Gand, 1999, p. 86-88.

<sup>84</sup> *Discours prononcé le jour de la Distribution solennelle des Prix à l'Académie Royale de Peinture de la ville d'Anvers, le 21 Avril 1816, par Son Excellence le baron de Keverberg de Kessel, Chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique, gouverneur de la province d'Anvers, et publié par le Conseil d'Administration de l'Académie*, [Anvers], [1816], p. 9.

<sup>85</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1818, n° 20.

<sup>86</sup> Voir à ce sujet : W. L. RENSSLAER, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (traduction et mise à jour par M. BROCK), Paris, 1991.

<sup>87</sup> Le catalogue de vente de la bibliothèque de Joseph Denis Odevaere contient 204 numéros répartis comme suit : « Livres iconographiques de grand format » (14 numéros), « Dessin, Peinture, Sculpture, Architecture, Numismatique » (50 numéros), « Théologie, Jurisprudence, Sciences et Arts » (27 numéros), « Grammaire et Littérature » (56 numéros), « Histoire, Voyages, etc. » (57 numéros), cf. *Catalogue d'une belle collection de tableaux, esquisses, grisailles, études, dessins, croquis et estampes, ainsi que des livres et autres objets, délaissés par M. J. Odevaere, en son vivant peintre de S.M. le Roi des Pays-Bas, chevalier du Lion de Belgique, membre de l'Académie de Saint-Luc de Rome et le de l'Institut, etc., etc.*, Bruxelles, Veuve L. Jorez, 1834, p. 23-38.

<sup>88</sup> BR-Mss 14498-14500. Publication du prospectus dans *Messenger des Sciences et des Arts*, t. IV, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1826, p. 56-60.

<sup>89</sup> J. D. ODEVAERE, *Discours prononcé à l'Académie de Bruges, le 27 août 1818, à l'occasion de la fête séculaire de son installation et de l'invention de la peinture à l'huile*, Bruges, 1818 ; ID., *Notice sur les tapisseries appartenant autrefois à la célèbre abbaye de St.-Pierre, de Gand, exécutées au commencement du seizième siècle à Audenaerde, sur les dessins de Raphaël d'Urbain, et de ses principaux élèves*, Gand, s.n., 1821.

<sup>90</sup> Cité dans *Messenger des Sciences et des Arts*, t. IV, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1826, p. 58-59.

<sup>91</sup> J. D. ODEVAERE, *Discours prononcé à l'Académie de Bruges, le 27 août 1818, à l'occasion de la fête séculaire de son installation et de l'invention de la peinture à l'huile*, Bruges, 1818.

<sup>92</sup> ID., *De l'organisation d'une école de dessin digne d'une capitale et de l'enseignement des arts*, Bruxelles, H. Tarlier, 1828.

<sup>93</sup> Voir notice sur ce peintre par M. WOUSSEN et D. COEKELBERGHS dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985, 169-173.

<sup>94</sup> M. I. VAN BRÉE, *Description d'un tableau capital représentant Bonaparte qui prend sous sa protection la Religion, l'Innocence, la Nature, les Arts et rend la Justice, relevées par la Vertu, son glaive et sa balance*, Anvers, Allegre, [1801] ; N. CORNELISSEN, *Notice historique sur l'acte de dévouement de Pierre van der Werff, fils d'Adrien, président-bourguemaître de Leyde, pendant le second siège de cette ville par l'armée Espagnole en 1574, suivie de la description*

d'un tableau représentant cet acte de dévouement, Commandé par S.M. le Roi des Pays-Bas, pour être placé au Palais d'Amsterdam, et peint en 1817, par Mathieu Van Brée, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817 ; Id., *Eucharis et Télémaque* par M. David, Gand, J.-N. Houdin, 1818 ; Id., *Guillaume I<sup>er</sup> intercédant en 1578 pour les catholiques*, tableau de M. van Brée, Gand, s.n., 1820.

<sup>95</sup> J. D. ODEVAERE, *Explication du tableau de Guillaume I<sup>er</sup>, prince d'Orange ; peint par ordre de Sa Majesté le roi des Pays-Bas, par M. Odevaere, Peintre d'Histoire*, Bruxelles, Weissenbruch, 1815 ; Id., *Le prince d'Orange blessé à la Bataille de Waterloo, le 18 juin 1815, entre six et sept heures du soir. Tableau de seize pieds de France sur douze, exécuté par M. Odevaere / The Prince of Orange wounded at the Battle of Waterloo, June the 18<sup>th</sup>, between 6 and 7 o'clock in the evening. A picture sixteen feet by twelve, printed by M. Odevaere*, Gand, G. De Busscher et fils, [1817] ; N. CORNELISSEN, *Bataille de Nieuport par M<sup>r</sup>. le chevalier Odevaere, peintre du Roi. Description esthétique du tableau*, Gand, De Busscher et fils, 1820 ; J. D. ODEVAERE, *Notice sur le tableau de la Fondation de la Maison et Principauté d'Orange, par Mr le Chev. J. Odevaere, peintre de S.M., membre de l'Académie Saint-Luc de Rome, etc., etc. / Stichting van het Huis en Prinsdom van Oranje, in den persoon van Willem, bijgenaamd met den Hoorn, (Au Cornet), eerste Prins van Oranje*, Bruxelles, v<sup>o</sup> Ad. Stapleaux, 1824 ; Id., *Monorama ou exposition du tableau représentant l'inauguration de S.M. le roi des Pays-Bas, Guillaume I<sup>er</sup>, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg, etc. etc. etc. qui a eu lieu à Bruxelles, le 21 septembre 1815*, s.l., s.n., 1829.

<sup>96</sup> J. D. ODEVAERE, *Monorama ou exposition du tableau représentant l'inauguration de S.M. le roi des Pays-Bas, Guillaume I<sup>er</sup>, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg, etc. etc. etc. qui a eu lieu à Bruxelles, le 21 septembre 1815*, s.l., s.n., 1829, lithographie en face de la page de garde.

<sup>97</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, t. II, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1824, p. 315.

<sup>98</sup> N. CORNELISSEN, *Bataille de Nieuport par M<sup>r</sup>. le chevalier Odevaere, peintre du Roi. Description esthétique du tableau*, Gand, De Busscher et fils, 1820, p. III.

<sup>99</sup> Christine Dupont note, à propos des prix de Rome institués en Belgique depuis 1817, que « Obtenir ce prix signifie non seulement bénéficier d'une bourse assez bien dotée, mais ouvre aussi, souvent, les portes d'une brillante carrière à l'artiste une fois rentré au pays », cf. C. DUPONT, « L'artiste sur le podium. Prix de Rome et pouvoirs publics en Belgique (1830-1914) » dans G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *op. cit.*, p. 89. Voir aussi D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976 (Études d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, t. III).

<sup>100</sup> MRBAB-ST 1833<sup>1</sup> : lettre de A. Wauters à la commission de direction de l'exposition, le 1<sup>er</sup> septembre 1833.

<sup>101</sup> C. FRANÇOIS, *La classe de Pierre Joseph Célestin François à l'Académie de Bruxelles*, 1821, Bruxelles, Musée de la Ville. Sur ce tableau, voir B. ISSAVERDENS, notice sur Célestin François dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (Catalogue de l'exposition du Crédit communal, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985, p. 430-431 et M. PACCO-PICARD, notice sur Célestin François, dans *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement* (catalogue de l'exposition des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7 mai-28 juin 1987), Bruxelles, 1987, p. 179.

<sup>102</sup> *Almanach de la province de Hainaut, Pour l'an 1816*, Mons, de Monjot, 1816, p. 141-142.

<sup>103</sup> BR-MSS II 225 : J.-B. PICARD, *op. cit.*, f<sup>o</sup> 324 r<sup>o</sup>.

<sup>104</sup> AMVC-M1371-B59 : lettre de Pierre Van Huffel à la commission de la société d'Anvers, le 2 août 1816.

<sup>105</sup> *Procès-verbal de la séance publique de la Société libre d'Émulation et d'encouragement pour les sciences et les arts, établie à Liège sous la protection du Roi*, Liège, J. A. Latour, 1823, p. 61.

<sup>106</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, t. I, 1823, p. 170.

<sup>107</sup> KASKA-MA, n° 542 : lettre de l'académie de Gand à l'académie d'Anvers, le 8 juin 1825.

<sup>108</sup> MRBAB : *Registre des résolutions de la Commission du Musée de Bruxelles*, séance n° 13, 21 mars 1830.

<sup>109</sup> Par exemple, après quelques mois de fermeture, l'académie de Bruxelles rouvre ses portes le 16 janvier 1815, cf. M. PACCO, *op. cit.*, p. 81.

<sup>110</sup> La fermeture semble due aux difficultés politiques. En 1817, un rapport de la Société d'Émulation indique que « L'Athénée des Arts, jeune encore, sans appui, sans secours, s'est écroulé au milieu des événements terribles dont nous avons été les témoins », cf. *Procès-verbal de la séance publique de la Société libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège*, Liège, J. Desoer, 1817, p. 31.

<sup>111</sup> Loi fondamentale du royaume des Pays-Bas, le 24 août 1815, art. 226 dans *Pasinomie*, 2<sup>e</sup> série, t. II, Bruxelles, 1838, p. 345.

<sup>112</sup> Voir A. SLUYS, *Geschiedenis van het onderwijs in de drie graden in België tijdens de Fransche Overheersching en onder de regeering van Willem I*, Gand, 1912 (Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal-en Letterkunde, 41), p. 302-324 et M. DE VROEDE, « Onderwijs en opvoeding in de Zuidelijke Nederlanden 1815-circa 1840 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Bussum, 1983, p. 128-144.

<sup>113</sup> Par exemple celle de l'académie de Bruges, cf. SAB-ASK, n° 2 : minute de la lettre des directeurs de l'académie de Bruges au roi, le 25 novembre 1815.

<sup>114</sup> ARA-BZ, n° 4027 : lettre du secrétaire de la société de Bruxelles au roi, le 22 novembre 1815.

<sup>115</sup> KASKA-MA, n° 140 : lettre du secrétaire d'État au conseil d'administration de l'académie d'Anvers, le 29 avril 1815.

<sup>116</sup> Par exemple, l'arrêté royal du 25 juin 1816 octroie un subside annuel de 300 florins au jeune graveur Dionysy pour continuer ses études à l'académie d'Anvers, cf. mentionné dans RAA-DTNPA, série K, n° 452<sup>B</sup> : lettre du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences au gouverneur de la province d'Anvers, le 9 août 1816.

<sup>117</sup> ARA-ASKK, n° 397 : rapport du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences au roi, le 7 mars 1817.

<sup>118</sup> ARA-KAMBZ : lettre d'un des directeurs de l'académie de Gand au commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, [1816].

<sup>119</sup> Arrêté royal du 13 avril 1817 publié dans *Pasinomie*, t. VI, Bruxelles, 1860, p. 131-132 et arrêtés ministériels des 23 avril et 31 juillet 1819 non publiés dans la *pasinomie* mais se retrouva dans des imprimés conservés dans AVM-AF, n° 2088<sup>106</sup> : arrêtés du ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies, les 23 avril 1819 et 31 juillet 1819.

<sup>120</sup> L'approbation des règlements et la nomination des professeurs par arrêtés royaux ne concernent que les académies des beaux-arts, à savoir Anvers en ce qui concerne les provinces méridionales. Le règlement de l'académie d'Anvers est approuvé par arrêté royal du 23 septembre 1817, publié dans *Pasinomie*, t. VI, Bruxelles, 1860, p. 219-224. L'obligation de nomination par le roi n'est pas mentionnée dans l'arrêté du 13 avril 1817, mais dans le règlement de l'académie d'Anvers (art. 10). Pour les arrêtés de nomination des professeurs, du directeur et des autres membres du conseil d'administration, voir SAA-MA n° 239<sup>2</sup>. Outre la nomination

par le roi, on constate également un recrutement de préférence interne à l'établissement puisque les professeurs de l'académie d'Anvers sont prioritairement choisis parmi les élèves nommés adjoints : « C'est parmi les adjoints dont la capacité aura été reconnue, que les professeurs seront dorénavant nommés de préférence », cf. *Règlement de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, 1817, titre 1, art. 6, p. 9.

<sup>121</sup> Élisabeth Lottman associe ces trois degrés aux niveaux primaire, secondaire et supérieur, cf. E.B.M. LOTTMAN, *Materiaal tot de geschiedenis van het ontstaan van tekenacademies en -scholen en hun aandeel in de bouwkundige vorming in het bijzonder met betrekking tot de Nederlanden in de tweede helft van de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw*, Wassenaar-Zeist, 1984-1985, p. 91.

<sup>122</sup> ARA-KAMBZ, n° 4027 : arrêté du 5 décembre 1817 pris par le commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences qui octroie le titre d'académie de dessin à l'établissement de Malines.

<sup>123</sup> Voir par exemple les très nombreuses demandes de protection royale adressées par l'académie de Tournai entre 1821 et 1826, cf. AEM-FH, n° 768<sup>1</sup>.

<sup>124</sup> Voir les documents conservés dans ARA-KAMBZ, n° 4027.

<sup>125</sup> KASKA-MA, n° 542 : lettre du conseil de l'académie de Bruxelles à l'académie d'Anvers, le 27 septembre 1820. Sur l'envoi du buste de Metsys en 1819, voir la lettre de remerciement dans *Ibid.* : lettre du directeur de l'académie de Bruxelles à l'académie d'Anvers, le 18 février 1819.

<sup>126</sup> Art. 7, 13 et 14 de l'arrêté royal du 13 avril 1817.

<sup>127</sup> F. DE SMET, *op. cit.*, p. 18. L'académie de Gand avait envoyé plusieurs pétitions, suite à l'arrêté de 1817, dans lequel elle n'était pas reprise parmi les établissements financés, cf. RAG-HF, n° 1635.

<sup>128</sup> AVM-AF, n° 2088<sup>106</sup> : imprimé de l'arrêté du ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies, 23 avril 1819.

<sup>129</sup> *Loc. cit.*

<sup>130</sup> Art. 2 à 4 de l'arrêté du 13 avril 1817.

<sup>131</sup> Cette mention n'est précisée que pour les écoles de dessin – art. 2 de l'arrêté du 13 avril 1817 – mais elle est appliquée dans la plupart des établissements, parfois en partie comme à Mons où la gratuité n'est accordée qu'aux habitants de la ville et aux étudiants du collège communal, cf. *Règlement pour l'Académie des Arts, érigée en la ville de Mons*, Mons, H. J. Hoyois, [1820], p. 3. À propos de l'accès des artisans, l'article premier de l'arrêté dispose que les écoles de dessin sont ouvertes « non seulement à la jeunesse, mais aussi les artisans [...] ». Même l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, pourtant destinée principalement à la pratique artistique, s'en préoccupe : le règlement de 1817 mentionne qu'elle organisera des réunions mensuelles ou trimestrielles avec les artisans et chefs de métiers, cf. art. 10 de l'arrêté du 23 septembre 1817 se rapportant à l'approbation du règlement de cet établissement, publié dans *Pasinomie*, t. VI, Bruxelles, 1860, p. 221. Voir les rapports préliminaires dans KASKA-MA, n° 490.

<sup>132</sup> Art. 9 de l'arrêté du 13 avril 1817.

<sup>133</sup> M. PACCO, *op. cit.*, p. 83 et 179.

<sup>134</sup> Expression utilisée par Mathieu Ignace Van Brée, directeur de l'académie d'Anvers, cf. KASKA-MA, n° 594 : copie de la lettre du premier professeur de l'académie d'Anvers au roi, le 29 novembre 1822.

<sup>135</sup> Cette annexe ne peut être modifiée sans l'assentiment du commissaire général de l'Instruction publique des Arts et des Sciences, cf. *Règlement de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, 1817, p. 19-23. Voir également l'arrêté royal du 23 septembre 1817, publié dans *Pasinomie*, t. VI, Bruxelles, 1860, p. 219-224.

<sup>136</sup> M. I. VAN BRÉE, *Leçons de dessin ou explication sur les cent planches, qui forment le cours d'études des principes de dessin, imprimées par les procédés de la lithographie, sur les dessins originaux de Mathieu Van Brée, premier professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts à Anvers*, Anvers, De Janssens et Van Merlen, 1821.

<sup>137</sup> *Règlement de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, 1817, annexe 1, p. 20.

<sup>138</sup> Art. 14 de l'arrêté royal du 13 avril 1817. Sur les voyages des artistes en Italie, voir D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976 (Études d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, t. III) et C. DUPONT, *Modèles italiens et traditions nationales : les artistes belges en Italie (1830-1914)*, thèse de doctorat présentée à l'Institut universitaire européen de Florence, 2001.

<sup>139</sup> AVM-AF, n° 2088<sup>106</sup> : imprimé de l'arrêté du ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies, le 31 juillet 1819.

<sup>140</sup> L'article 3 de l'arrêté du 13 avril 1817 précise que « Aucun maître de dessin ne pourra être nommé par l'administration municipale, conformément à l'article précédent, sans être pourvu d'un certificat de capacité, qui lui sera délivré à cet effet par la 4<sup>e</sup> classe de l'institut royal des sciences, de la littérature et des beaux-arts, ou par quelqu'une des académies royales des beaux-arts, après que les preuves qu'il aura données de son talent auront été jugées satisfaisantes ». Bien que cet article ne concerne que les écoles de dessin, il sera également appliqué à toutes les académies de dessin.

<sup>141</sup> AVM-AF, n° 2088<sup>106</sup> : imprimé de l'arrêté du ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies, 23 avril 1819. Ces prescriptions sont réaffirmées dans l'arrêté du 31 juillet 1819, *cf. Ibid.* : imprimé de l'arrêté du ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies, le 31 juillet 1819.

<sup>142</sup> Voir, par exemple, les rapports annuels de la province de Hainaut, *cf.* AEM-RFH, n° 768<sup>1</sup>. Ce parcours hiérarchique implique que, lorsque l'ensemble des documents sont conservés, les minutes des rapports de chaque institution se retrouvent dans les fonds des académies et les originaux de ces rapports ainsi que les minutes des rapports pour l'ensemble de la province sont déposés dans les archives provinciales. Les originaux des rapports des gouverneurs devraient être conservés aux archives de La Haye mais je n'ai pas encore réussi à les retrouver.

<sup>143</sup> SB-HF, 3<sup>e</sup> série, n° 526 : lettre du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences au gouverneur de la Flandre occidentale, le 2 juin 1817.

<sup>144</sup> *Ibid.* : minute de la lettre du gouverneur de la province de Flandre occidentale au commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, le 23 septembre 1817. On trouve de nombreuses réactions des autorités locales rassemblées dans le même fonds. Par exemple une lettre du 10 juin 1817 du sous-intendant de l'arrondissement de Furnes au gouverneur de la province de Flandre occidentale. Il propose de réunir les conseils municipaux de Furnes, Nieuport et Dixmude pour voir s'il y a lieu d'y établir des écoles de dessin.

<sup>145</sup> Par exemple à Mons, en 1820, où l'enseignement est dorénavant gratuit, des leçons d'architecture civile sont ajoutées et un Conseil composé de membres des institutions communales et d'amateurs est chargé d'administrer l'établissement, *cf.* AVM-AF, n° 2088<sup>106</sup> : imprimé d'une ordonnance du maire de la Ville de Mons, le 25 mai 1820. Voir aussi R. PLISNIER, *op. cit.*, p. 444-445. Vu le rôle central qu'elle doit jouer, l'académie anversoise subit la restructuration la plus importante.

<sup>146</sup> J.-P. DEPAIRE, *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>147</sup> L. ALVIN, *Quatre documents pour servir à l'histoire de l'enseignement des arts du dessin*, Bruxelles, 1865, p. 35-36.

<sup>148</sup> SB-HF, 2<sup>e</sup> série, n° 761.



<sup>149</sup> L. ALVIN, *op. cit.*, Bruxelles, 1865, p. 35-36. Sur la création de l'école de dessin de Charleroi, voir AEM-FH, n° 768<sup>4</sup>.

<sup>150</sup> L. HIERNAX, « Les Écoles communales de dessin », dans *Arts plastiques dans la province de Namur. 1800-1945*, Bruxelles, 1993, p. 102.

<sup>151</sup> Dans le cadre des villes étudiées, tous les établissements suivent ces directives. Pour les autres établissements, le mouvement semble généralisé mais il faudrait effectuer des investigations supplémentaires pour affirmer avec certitude que la totalité des établissements d'enseignement artistique dans les provinces méridionales se conforme aux directives de Guillaume I<sup>er</sup>.

<sup>152</sup> On peut juste mentionner deux mesures concernant les voyages des artistes à l'étranger pour parfaire leur formation. Un arrêté ministériel du 20 mai 1823 stipule que les artistes qui bénéficieront de la bourse pour Rome de la fondation Lambert Darchis seront proposés par la Députation des États de la province de Liège. L'arrêté royal du 7 mai 1826 précise les modalités des concours pour les bourses à l'étranger dans les académies d'Anvers et d'Amsterdam. Voir J. PURAYE, *La fondation Lambert Darchis à Rome [1699-1993]*, Rome-Liège, 1993, p. 24 ainsi que l'arrêté royal du 7 mai 1826, publié dans *Pasinomie*, t. X, Bruxelles, 1860, p. 440-441.

<sup>153</sup> Par exemple dans AEM-FH, n° 768<sup>1</sup> : lettre du ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies, au gouverneur de la province de Hainaut, le 31 juin 1827.

<sup>154</sup> J. BOSSCHEM, *250 jaar Architecten Academie Gent* (Catalogue de l'exposition de Gand, Museum voor Sierkunst en Vormgeving et Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur Caermersklooster, 27 avril-17 juin 2001), Gand, 2001, p. 57. Sur la création de l'École des Arts et Métiers de Tournai, voir AEM-RFH, n° 768<sup>4</sup> : établissement d'une école des arts et métiers à Tournai, 1827-1828. Sur le cours introduit à l'académie d'Anvers, voir SAA-MA, n° 239<sup>3</sup>.

<sup>155</sup> AEM-FH, n° 768<sup>2</sup> : copie conforme du rapport du conseil d'administration de l'Académie de Dessin, de Sculpture et d'Architecture de Tournai au gouverneur de la province de Hainaut, [1829].

<sup>156</sup> A. VOISIN, « Notice biographique sur Liévin De Bast », dans *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1833, p. 95.

<sup>157</sup> AVM-AF n° 2088<sup>106</sup> : imprimé de l'arrêté royal avec le *Plan pour l'organisation de l'enseignement dans les écoles de dessin*, le 10 octobre 1829. Pour les rapports préliminaires, voir dans RAA-ASKK, n° 3277.

<sup>158</sup> AVM-AF n° 2088<sup>106</sup> : imprimé de l'arrêté royal avec le *Plan pour l'organisation de l'enseignement dans les écoles de dessin*, le 10 octobre 1829.

<sup>159</sup> AEM-FH n° 768<sup>6</sup> : lettre du ministre de l'Instruction publique, des Sciences et des Arts, au gouverneur de la province de Hainaut, le 5 novembre 1829.

<sup>160</sup> On trouve de nombreux exemples de difficultés d'application, notamment pour les établissements de la province de Hainaut, voir dans AEM-FH, n° 768<sup>1</sup> : lettre de la Ville d'Ath au gouverneur de la province de Hainaut, le 20 janvier 1829 ; lettre des bourgmestre et échevins de la Ville de Charleroi au gouverneur de la province de Hainaut, le 18 février 1830 ; minute de la lettre du gouverneur de la province de Hainaut au commissaire général de l'Instruction publique, des Arts et des Sciences, le 5 mars 1830. Voir aussi AEM-RFH, liasse n° 768<sup>6</sup>.

<sup>161</sup> Terme utilisé dans le cas d'artistes célèbres, par exemple : « l'école » de Lens, cf. KASKA-MA, n° 542 : lettre du conseil de l'académie de Bruxelles à l'académie d'Anvers, le 27 septembre 1820.

<sup>162</sup> *Règlement de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, 1817, titre 1, art. 5, p. 8.

<sup>163</sup> Je n'ai pu déterminer si ce projet a été réalisé. En 1825, le catalogue du musée de Gand, installé dans les bâtiments de l'académie, mentionne que « On se propose d'ajouter à

ce bâtiment une aile parallèle à celle de la galerie de statues pour y établir des ateliers pour les peintres, les sculpteurs et les graveurs [...] », cf. *Notice des Tableaux du Musée de la ville de Gand, précédée de la description de l'Académie royale de dessin, peinture et architecture*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1825, p. 33.

<sup>164</sup> AEM-FH, n° 768<sup>1</sup> : rapport du conseil d'administration de l'Académie de Dessin, de Sculpture et d'Architecture de Tournai, au gouverneur de la province de Hainaut, le 27 janvier 1825.

<sup>165</sup> *Ibid.*, n° 768<sup>2</sup> : copie conforme du rapport du conseil d'administration de l'Académie de Dessin, de Sculpture et d'Architecture de Tournai au gouverneur de la province de Hainaut, [1829].

<sup>166</sup> M. PACCO, *op. cit.*, p. 83.

<sup>167</sup> RAG-HF, n° 1640 : lettre du maire de la Ville d'Audenarde au gouverneur de la province de Flandre orientale, le 1<sup>er</sup> février 1816. Il semble que le projet du maire n'ait pas pu être exécuté.

<sup>168</sup> Par exemple les élèves du pensionnat De Wulf suivent les cours de dessin de J. De Cauwer, cf. catalogue du salon de Gand, 1817, n<sup>os</sup> 214-239.

<sup>169</sup> Les artistes continuent à ne pas être soumis à la patente pour autant « qu'ils ne livrent au commerce que leurs propres ouvrages, qu'ils ne travaillent pas pour des fabriques, et qu'ils ne retirent point un salaire de leurs élèves pour les leçons qu'ils leur donnent », cf. AEL-FH, n° 3190 : *Liste alphabétique des commerce, professions, industrie et métiers compris dans la loi sur les patentes du 21 mai 1819, et indication du droit dû pour chaque profession etc.*, La Haye, Imprimerie générale de l'État, 1819, p. 136 (art. 3 K). Voir également la loi du 21 mai 1819, publiée dans *Pasinomie*, 2<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1839, p. 265.

<sup>170</sup> *Société de Bienfaisance pour les Artistes dans le Besoin* suivi de *Tableau général et par ordre alphabétique des Membres composant la Société de Bienfaisance. État nominatif Des personnes qui ont fait des dons, et des sommes données*, s.l., s.n., [1816].

<sup>171</sup> *Loc. cit.*

<sup>172</sup> ARA-KAMBZ, n° 4026 : lettre de J. H. Mees au roi des Pays-Bas, le 15 janvier 1817 ainsi que rapport et minute de la lettre à J. H. Mees, le 12 février 1817.

<sup>173</sup> Sur les subsides accordés aux artistes par Guillaume I<sup>er</sup>, voir *Ibid.*, n° 4038.

<sup>174</sup> RAG-HF, n° 1641 : lettre du gouverneur de la province de Flandre orientale au ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies, le 27 février 1818.

<sup>175</sup> *Loc. cit.*

<sup>176</sup> La Société royale des Beaux-Arts de Gand a approuvé ses statuts mais le projet n'a pas été réalisé. E. DE BUSSCHER, *Précis historique de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand. 1808-1845*, Gand, 1845, p. 132-134.

<sup>177</sup> Les sociétés d'Anvers, Bruxelles, Gand et Liège obtiennent la protection de Guillaume I<sup>er</sup>, tandis que la société de Malines reçoit la protection du Prince héréditaire, cf. AMVC-M1371-B59 : copie de l'arrêté royal du 14 septembre 1814 ; R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 17 ; E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 41 et 59 ; *Almanach de la province de Hainaut. Pour l'An 1816*, Mons, de Monjot, 1816, p. 136-137 et page du titre du catalogue du salon de Malines, 1818.

<sup>178</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, t. III, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1825, p. 484.

<sup>179</sup> N. CORNELISSEN, *Notice historique sur l'acte de dévouement de Pierre van der Werff, fils d'Adrien, président-bourguemaitre de Leyde, pendant le second siège de cette ville par l'armée Espagnole en 1574, suivie de la description d'un tableau représentant cet acte de dévouement, Commandé par S.M. le Roi des Pays-Bas, pour être placé au Palais d'Amsterdam, et peint en 1817, par Mathieu Van Brée*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817 et ID., *Eucharis et Télémaque par M. David*, Gand, J.-N. Houdin, 1818. Cet auteur a publié plusieurs autres

notices : ID., *Bataille de Nieuport par M. le chevalier Odevaere, peintre du Roi. Description esthétique du tableau*, Gand, De Busscher et fils, 1820 et ID., *Guillaume I<sup>er</sup> intercédant en 1578 pour les catholiques, tableau de M. van Brée*, Gand, s.n., 1820 ; ainsi qu'une publication sur l'art ancien : ID., *Notice sur la grande et célèbre production de Jean et d'Hubert Van Eyck, représentant l'agneau de l'Apocalypse, et exposée pendant 368 ans dans l'église de la cathédrale de Gand*, Gand, s.n., 1817 (tiré des *Annales Belges des Sciences, Arts et Littérature*).

<sup>180</sup> *Programma van Prijs Uitloving door de Koninklijke Maatschappij van Fraaije Kunsten en Letterkunde te Gend / Programme des prix proposés par la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand*, Gand, P. F. De Goesin-Verhaeghe, 1820.

<sup>181</sup> Ce projet, non réalisé, a fait l'objet d'une publication avec de nombreuses reproductions lithographiques : L. DE BAST, *Projet d'un palais pour la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand; qui remporta le grand prix d'architecture au concours de 1820, de l'Académie royale de ladite ville, Composé par T. F. Suys, Architecte ; dédié à M. Charles Van Hulthem, par l'éditeur des Annales du Salon de Gand*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1821. Pour une analyse de cet édifice dans le cadre de l'histoire de l'architecture en Belgique, voir D. VAN DE VIJVER, *op. cit.*, p. 481. Ce bâtiment présente certaines similitudes avec le projet d'un bâtiment pour le musée de Kassel à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir H.-C. DITTSCH, « Le musée Fridericianum à Kassel (1769-1779) : un incunable de la construction du musée au siècle des Lumières », dans E. POMMIER (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du Colloque organisé par le service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993), Paris, 1995, p. 157-212 (publication de l'incunable et illustrations).

<sup>182</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 460<sup>B</sup> : lettre de Mathieu Ignace Van Brée au gouverneur de la province d'Anvers, le 18 avril 1816.

<sup>183</sup> *Loc. cit.* Bien qu'elle porte le même nom, cette société n'a rien de commun avec l'éphémère Société des Amis des Arts établie à Anvers en 1802.

<sup>184</sup> *Grond-Wetten van de Maatschappij der Kunstvrienden te Antwerpen / Statuts de la Société des Amis des Arts, à Anvers*, [Anvers, 1816] et RAA-DTNPA, série K, n° 460<sup>B</sup> : *Copie du rapport de la commission nommée par la Société des Amis des Arts à Anvers dans sa séance du 9 mars 1818*.

<sup>185</sup> Le document du 9 mars 1818 mentionné à la note précédente est le dernier document conservé.

<sup>186</sup> R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 60-69.

<sup>187</sup> *Wetten en verordening van de Maatschappij ter Aenmoediging der Schoone Kunsten binnen Antwerpen / Statuts et règlements de la société d'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, [1816]. Il est d'autant plus précieux qu'il s'agit du seul règlement conservé d'une Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts, pendant la période hollandaise.

<sup>188</sup> *Loc. cit.*

<sup>189</sup> BR-MSS II 225 : J.-B. PICARD, *Essai historique et critique sur l'École flamande considérée dans les arts du dessin*, troisième partie : *De l'école actuelle des Pays Bas*, Bruxelles, 1827, f° 341 v°.

<sup>190</sup> R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 125-126.

<sup>191</sup> Pendant la période hollandaise (1815-1830) se tiennent trois expositions des produits de l'Industrie : à Gand en 1820, à Haarlem en 1825 et à Bruxelles en 1830. À Gand, les organisateurs du salon artistique s'arrangent pour que les deux expositions se tiennent simultanément, cf. *Koninklijke Maatschappij der Schoone Kunsten te Brussel. Uitschrijving der Tentoonstelling voor den jare 1830 / Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Programme du*

*Salon d'Exposition de 1830*, Bruxelles, H. Remy, [1830], p. 11. Sur les expositions des produits de l'Industrie, voir la thèse de doctorat de T. M. ELIENS, *Kunst, Nijverheid, Kunstnijverheid. De nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw*, Zutphen, [circa 1990], p. 23-26.

<sup>192</sup> *Koninklijke Maatschappij der Schoone Kunsten te Brussel. Uitschrijving der Tentoonstelling voor den jare 1830 / Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Programme du salon d'Exposition de 1830*, Bruxelles, H. Remy, [1830], p. 6-9.

<sup>193</sup> N. CORNELISSEN, *Discours prononcé le jour de la distribution des prix aux élèves de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture à l'hôtel-de-ville de Gand, le 24 août 1818, jour anniversaire de la naissance du roi par N. Cornelissen, secrétaire honoraire de l'Académie et de la Société des Beaux-Arts, secrétaire-adjoint de l'Université*, Gand, 1818, p. 12. Le salon de 1824 est reporté en 1825 pour coïncider avec le jubilé de Saint-Rombaut.

<sup>194</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 461<sup>A</sup> : *Société de Malines pour l'Encouragement des Beaux-Arts sous la protection de SAR le prince d'Orange. Exposition générale de 1820*, 2 octobre 1819.

<sup>195</sup> *Observations critiques sur les productions d'art en peinture et en sculpture, exposées au Salon de Bruxelles*, n° 1, Bruxelles, Auguste Wahlen, 1816. Je n'ai retrouvé que la première livraison de cet opuscule.

<sup>196</sup> L. DE BAST, *Annales du Salon de Gand et de l'École moderne des Pays-Bas ; Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés au Musée en 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art ; gravés au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les artistes*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1823.

<sup>197</sup> Par exemple *La Sentinelle, ou revue des spectacles, de la littérature, des arts et des mœurs*, la *Revue du spectacle, ou le nouvel aristarque des lettres, des arts et des mœurs*, ainsi que *L'Argus politique, littéraire, des spectacles, des arts et des mœurs*.

<sup>198</sup> Elles lancent d'ailleurs une souscription en 1823, cf. *Avis de souscription à un ouvrage intitulé : Messenger des sciences et des arts, recueil publié par la Société royale des beaux-arts et des lettres, et par celle d'agriculture et botanique de Gand*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1823.

<sup>199</sup> Il s'agit de cinq prix de peinture (histoire, genre, paysage, portrait, intérieur de ville), cinq prix de dessin, cinq prix de gravure, trois prix d'architecture et un prix de sculpture. Ce nombre est plus réduit dans les autres expositions gantoises : cinq en 1817, huit en 1823 et 1826, treize en 1829. Voir les catalogues des salons.

<sup>200</sup> Le plus souvent deux prix de peinture (histoire et paysage), un de sculpture, un d'architecture, un de dessin et un de gravure à Bruxelles ; trois de peinture (histoire, paysage et genre), un de sculpture et un d'architecture à Anvers. Voir les catalogues des salons.

<sup>201</sup> Catalogue du salon de Gand, 1817, n.p.

<sup>202</sup> Pour les prix des concours de peinture d'histoire organisés par la société de Bruxelles.

<sup>203</sup> C. VAN HULTHEM, *Discours prononcé à la distribution solennelle des prix de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture de Gand, le 21 août 1826, par M. Van Hulthem, vice-président de l'Académie*, Gand, P. F. De Goesin-Verhaeghe, [1826], p. 5.

<sup>204</sup> *Programme des prix proposés par l'Académie royale de dessin, peinture, sculpture et architecture, de la Ville de Gand pour le concours de 1826*, Gand, de P. F. Goesin-Verhaeghe, 1824, p. 5.

<sup>205</sup> *Koninklijke Maatschappij der Schoone Kunsten te Brussel. Prijs-uitschrijving en tentoonstelling voor den jare 1824 / Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Programme du concours et du salon de 1824*, Bruxelles, P. J. De Mat, [1824], p. 15.

<sup>206</sup> AVB-IP, n°111<sup>1</sup> : lettre et rapport du secrétaire de la société de Bruxelles au secrétaire de [non précisé], le 19 mai 1828.

<sup>207</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 461<sup>A</sup> : *Société de Malines pour l'Encouragement des Beaux-Arts sous la protection de SAR le prince d'Orange. Exposition générale de 1818*, 6 octobre 1817.

<sup>208</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1830.

<sup>209</sup> Ce procédé se développe à une époque où la loterie est très répandue, cf. H. HOUTMAN-DE SMEDT, « La fièvre de la loterie et du lotto s'empare du nord-ouest de l'Europe au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », dans *Loteries en Europe. Cinq siècles d'histoire*, Bruxelles, 1994, p. 159-162.

<sup>210</sup> P. DE HAULEVILLE, *op. cit.*, p. 92 mentionne la date de 1815. Le premier catalogue de salon à en rendre compte est celui de 1818, cf. catalogue du salon de Bruxelles, 1818, p. 2.

<sup>211</sup> ARA-KAMBZ, n° 4027 : circulaire du président de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles aux membres de la société, le 13 janvier 1818.

<sup>212</sup> Une lettre type envoyée à un souscripteur est glissée à l'intérieur de l'exemplaire du programme du salon d'Anvers de 1816 conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il est prévenu que le tirage des lots aura lieu à la fin du salon et que « Le nombre de Lots à gagner par les premiers numéros sortans est de quatorze : au pied de la présente, vous trouverez les numéros qui vous sont échus en partage, et qui ont été distribués par le sort » cf. lettre de la commission de la Société d'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers à Monsieur x, le 12 septembre 1816, dans programme du salon d'Anvers, 1816 (exemplaire MRBAB).

<sup>213</sup> Les organisateurs ont conscience de réintroduire une pratique utilisée par la Société d'Émulation de Liège à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : ils estiment qu'il s'agit « de rétablir un usage suivi dans les premières années de notre institution [...] », cf. *Procès-verbal de la séance publique de la Société libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège*, Liège, J. Desoer, 1817, p. 34-35. Voir aussi R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 112. Une loterie artistique sera également organisée au salon de 1830, cf. catalogue du salon de Liège, 1830, p. 2.

<sup>214</sup> À cette fin est créée une Commission pour l'Encouragement des Beaux-Arts, cf. P. CLAEYS, *op. cit.*, p. 54.

<sup>215</sup> E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 104-105.

<sup>216</sup> La plupart des introductions des catalogues des salons de la période hollandaise conseillent au lecteur de se renseigner auprès d'un membre de la commission s'il désire faire l'acquisition d'une œuvre exposée.

<sup>217</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, t. VI, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1829-1830, p. 334-335.

<sup>218</sup> Art. 15 de l'arrêté du 13 avril 1817, publié dans *Pasinomie*, 2<sup>e</sup> série, t. VI, Bruxelles, 1860, p. 131-132.

<sup>219</sup> Arrêtés des 25 mars et 29 juin 1827, publiés dans *Ibid.*, 2<sup>e</sup> série, t. VIII et IX, Bruxelles, 1841 et 1842, p. 536-537 et 52.

<sup>220</sup> ARA-KB, 25 mars 1827 : lettre de François Joseph Navez au roi, le 15 décembre 1826. Sur d'autres exemples d'achats d'œuvres par le roi avant cet arrêté, voir ARA-KAMBZ, n° 4035.

<sup>221</sup> *Ibid.* : rapport du ministre de l'Instruction, des Arts et des Sciences au ministre des Affaires intérieures, le 24 février 1827.

<sup>222</sup> Seul le dernier article traite, en dehors des acquisitions, des récompenses mais sans donner beaucoup de précisions : « Nous [le roi] nous réservons de récompenser des artistes méritants, par des marques d'honneur ou autrement », cf. art. 7 de l'arrêté du 25 mars 1827, publié dans *Pasinomie*, 2<sup>e</sup> série, t. VIII, Bruxelles, 1841, p. 536-537.

<sup>223</sup> Arrêté du 25 mars, dans *Pasinomie*, 2<sup>e</sup> série, t. IX, Bruxelles, 1842, p. 52.

<sup>224</sup> Les salons d'Amsterdam et de La Haye se tiennent respectivement depuis 1808 et 1811. À partir de 1814, les deux s'associent pour organiser des expositions biennales, cf. M. VAN DER WAL, « Scènes d'artistes dans la peinture historique néerlandaise du XIX<sup>e</sup> siècle. « Le génie résiste à l'usure du temps » », dans *Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIX<sup>e</sup> siècle* (Catalogue de l'exposition d'Anvers, Stadsbibliotheek, 15 mai-31 octobre 1999), Anvers, 1999, p. 282-290, ici p. 289, note 6.

<sup>225</sup> Arrêté du 29 juin 1827. Voir également les minutes des arrêtés dans ARA-ASKK, n° 2762.

<sup>226</sup> AMVC-M1371-B65 : le ministre de l'Instruction, des Arts et des Sciences à la Société d'Anvers, le 3 juillet 1828. Quelques documents sur ce dossier dans SAA-MA n° 240<sup>20</sup>.

<sup>227</sup> En 1829, 20 000 florins sont dépensés à l'exposition gantoise pour l'achat d'œuvres d'art, cf. *Messenger des Sciences et des Arts*, t. VI, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1829-1830, p. 334-335.

<sup>228</sup> En 1823, le *Messenger* informe que la Société de Gand organise annuellement deux salons pour tous les membres résidants, cf. *Ibid.*, t. I, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1823, p. 414. Voir également E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 110. Plusieurs catalogues ont été publiés : *Exposition au bénéfice des inondés. Notice des objets d'arts, exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 8 mai 1825*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1825 ; *Exposition. Notice des objets d'art exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 29 janvier 1826, et jours suivants*, Gand, s.n., 1826 ; *Exposition. Notice des objets d'art exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 4 mars 1827, et jours suivants*, Gand, P. F. De Goesin-Verhaeghe, 1827 ; *Exposition. Notice des objets d'art exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 20 janvier 1828, et jours suivants*, Gand, s.n., 1828.

<sup>229</sup> Par exemple, en 1824 et 1826, trois tableaux de Jean-Baptiste Maes, alors à Rome, sont exposés quelques jours à la société de Gand. Cet artiste qui avait remporté le prix de Rome à l'académie d'Anvers en 1821 s'installera définitivement à Rome, cf. D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976 (Études d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, t. III), p. 405-406 et *Messenger des Sciences et des Arts*, t. IV, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1826, p. 78. Voir également la notice publiée à cette occasion : *Tableaux envoyés de Rome par M.J. Maes, et exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 16 avril 1826, et jours suivants*, Gand, s.n., 1826.

<sup>230</sup> N. CORNELISSEN, *Eucharis et Télémaque par M. David*, Gand, J.-N. Houdin, 1818 et *Hector pleuré par les Troyens et sa famille ; tableau de M. Duvivier, exposé au salon de la Société royale des Beaux-Arts à Gand, le 16 mai 1825*, Gand, s.n., 1825. Sur l'exposition de David, voir E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 63.

<sup>231</sup> ARA-KAMBZ, n° 4027 : lettre du conservateur du musée de Bruxelles au commissaire général de l'Instruction, des Sciences et des Arts, [1816]. L'exposition de 1816 a lieu en l'honneur du mariage du Prince d'Orange. *Notice des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Musée de Bruxelles*, Bruxelles, P. J. De Mat, 1816 et *Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Musée de Bruxelles*, Bruxelles, imprimerie P. J. De Mat, 1817.

<sup>232</sup> Il s'agit d'un « Salon d'exposition des objets d'art, établi au local du Musée, en faveur des Artistes nés ou domiciliés à Anvers [...] ». Il est inauguré le 15 novembre 1819. Il est précisé que les artistes peuvent y laisser leurs œuvres aussi longtemps qu'ils le désirent, cf. KASKA-MA, n° 590 : lettre imprimée de la direction de l'Académie d'Anvers à l'artiste Cels, le 23 octobre 1819 avec le règlement.



<sup>233</sup> *Guide des étrangers dans la ville d'Anvers ou description succincte de tous les principaux objets d'art en peinture, sculpture, architecture etc. rassemblés dans les édifices publics, avec tout ce qui a rapport ainsi que plusieurs autres objets qui peuvent intéresser les étrangers, pour leur agrément, leur commodité et leur avantage dans cette ville commerçante. Nos concitoyens y trouvent aussi de quoi satisfaire leur curiosité*, Anvers, Philippe Ville, 1822, p. 76.

<sup>234</sup> Catalogue du salon d'Anvers, 1822, n° 57.

<sup>235</sup> *Messenger des Sciences et des Arts*, t. II, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1824, p. 413.

<sup>236</sup> Notamment en 1815, 1819 et 1826, cf. *Ibid.*, t. IV, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1826, p. 19-24. L'exposition de 1826 est organisée, au profit des pauvres, par la Société des Beaux-Arts et de Littérature de Gand et se tient dans l'hôtel de ville.

<sup>237</sup> *Observations critiques sur les productions d'art en peinture et en sculpture, exposées au Salon de Bruxelles*, n° 1, Bruxelles, Auguste Wahlen, 1816, p. 9. Le catalogue du salon de Gand de 1814 ne contient pas d'œuvre de Pieneman.

<sup>238</sup> Il s'agit d'un procédé découlant de celui des panoramas mis au point en 1787. Le monorama est sans doute une version proche du diorama, inventé en 1822, qui est un système complexe de tableaux opaques et transparents associés à un jeu de lumières donnant une illusion encore plus complète que le panorama, cf. T. FAWCETT, *The Rise of English Provincial Art : Artists, Patrons and Institutions Outside London, 1800-1830*, Oxford, 1974, p. 156. Voir également B. COMMENT, *Le XIX<sup>e</sup> Siècle des panoramas*, Paris, 1993.

<sup>239</sup> « L'exposition a lieu à Bruxelles, au local des Grandes Messageries, rue de la Madeleine, tous les jours, de 10 à 5 heures », cf. J.-D. ODEVAERE, *Monorama ou exposition du tableau représentant l'inauguration de S.M. le roi des Pays-Bas, Guillaume I<sup>er</sup>, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg, etc. etc. etc. qui a eu lieu à Bruxelles, le 21 septembre 1815*, s.l., s.n., 1829.

<sup>240</sup> J. L. DAVID, *Le tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais national des Sciences et des Arts, salle de la ci-devant Académie d'Architecture*, Paris, Didot L'Aine, an VIII, p. 4.

<sup>241</sup> Pour l'Angleterre, ce genre d'exposition est assez rare au début du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. T. FAWCETT, *op. cit.*, p. 66-69.

<sup>242</sup> À l'occasion d'un article sur David, décédé en 1825, le *Messenger* de 1826 mentionne des lettres de cette correspondance et « d'une entre autres fort intéressante, où il est question des expositions publiques moyennant une rétribution », cf. *Messenger des Sciences et des Arts*, t. IV, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1826, p. 59.

<sup>243</sup> J.-D. ODEVAERE, *Monorama ou exposition du tableau représentant l'inauguration de S.M. le roi des Pays-Bas, Guillaume I<sup>er</sup>, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg, etc. etc. etc. qui a eu lieu à Bruxelles, le 21 septembre 1815*, s.l., s.n., 1829, p. 5.

<sup>244</sup> G. MONNIER, *op. cit.*, p. 21 et 30.

<sup>245</sup> Pour le détail, voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 123-129. On trouvera de nombreux renseignements complémentaires inédits dans la correspondance conservée à La Haye, ARA-KAMBZ, n° 4036.

<sup>246</sup> Sur les fêtes, principalement à Anvers, voir G. SCHMOOK, *op. cit.*, p. 127-168.

<sup>247</sup> ANF-O<sup>3</sup> 1429 : lettre du secrétaire du Musée royal au directeur général du ministère de la Maison du Roi, le 13 avril 1816.

<sup>248</sup> Les arrêtés royaux des 6 octobre et 25 novembre 1815, publiés dans C. PIOT, *op. cit.*, annexes 123 et 124, p. 364-367.

<sup>249</sup> Arrêtés des 15 mars 1816 pour la province d'Anvers, 22 mars 1816 pour la province de Flandre occidentale, 3 avril 1816 pour la province de Liège, 3 avril 1816 pour la province de

Flandre orientale et 13 août 1816 pour la province de Brabant méridional, publiés par C. PIOT, *op. cit.*, annexes 139, 141, 143, 144, 153, p. 399-402, 407-408, 411-414, 423-424.

<sup>250</sup> C. LOIR, *op. cit.*, p. 125-126.

<sup>251</sup> Voir l'ensemble des documents dans ARA-KAMBZ, n° 4026, particulièrement : lettre du bourgmestre de la Ville de Bruxelles au roi, le 4 octobre 1817. Ce projet de cession sera analysé en détail par M. VAN KALCK, *op. cit.*, à paraître.

<sup>252</sup> MRBAB-AA, B 30, n° 395<sup>1</sup> : *Extrait du registre aux résolutions du Conseil de Régence de la ville de Bruxelles*, le 20 mai 1818.

<sup>253</sup> Notamment par Charles Van Hulthem et le baron de Thysebaert, voir M. VAN KALCK, *op. cit.*, à paraître.

<sup>254</sup> J. DECAVELE, « De ontstaansgeschiedenis van het Museum voor Schone Kunsten », dans A. BALIS, R. HOOZEE, M. P. J. MARTENS et P. VAN DEN HAUTE (éd.), *200 jaar verzamelen. Collectieboek Museum voor Schone Kunsten Gent*, Gand-Amsterdam, 2000, p. 14.

<sup>255</sup> A. VAN WERVEKE, *op. cit.*, p. 66.

<sup>256</sup> *Notice des tableaux recouverts par cette Ville sur les objets d'art revenus de France, exposés au Musée par autorisation de Monsieur le gouverneur de la province*, Anvers, L. P. Delacroix, 1816.

<sup>257</sup> Arrêté du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, le 15 mars 1816 publié par C. PIOT, *op. cit.*, annexe 139, p. 399-402.

<sup>258</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 448 : lettre de Mathieu Ignace Van Brée au gouverneur de la province d'Anvers, le 13 août 1816 et KASKA-MA, n° 585 : copie de l'arrêté du gouverneur de la province d'Anvers, le 18 septembre 1816. La minute de cet arrêté est conservée dans RAA-DTNPA, série K, n° 448. La commission est composée de Mathieu Ignace Van Brée, Florent van Erthorn et Balthasar Paul Ommeganck. Jacques Adrien Sneyers est secrétaire et Guillaume Herreyens est chargé de l'exécution.

<sup>259</sup> Différents documents concernant l'ouverture du musée d'Anvers dans RAA-DTNPA, série K, n° 448. La commission est suivie de près par le gouverneur qui demande un rapport tous les deux jours, cf. KASKA-MA, n° 585 : lettre du gouverneur de la province d'Anvers au secrétaire de la commission pour la mise en état du musée d'Anvers, le 25 septembre 1816.

<sup>260</sup> Le directeur de l'académie, Guillaume Herreyens, également directeur du musée, a peu de temps à consacrer à la collection. Balthasar Paul Ommeganck sera parfois chargé de l'exécution des mesures concernant le musée, cf. KASKA-MA n° 581 : minute du procès-verbal de la commission du musée, séance du 16 septembre 1820.

<sup>261</sup> Arrêté du 22 mars 1816 pour la province de Flandre occidentale, publié par C. PIOT, *op. cit.*, annexe 141, p. 407-408.

<sup>262</sup> SAB-MA, b8/Z1 II 1 : procès-verbal du placement des tableaux de l'hôtel de ville à l'académie de Bruges, le 20 juillet 1827 et SAB-ASK, n° 59 : *Inventaire*, [1828].

<sup>263</sup> Arrêté du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, le 3 avril 1816 publié par C. PIOT, *op. cit.*, annexe 143, p. 411-412.

<sup>264</sup> G. DE FROIDCOURT, « Deux magistrats français à Liège sous l'Empire : Saint-Martin et Guynemer », dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. VI, n° 149, avril-juin 1965, p. 461-475. Louis Pierre Saint-Martin (1753-1819) est un magistrat français et un ancien ecclésiastique qui s'installe à Liège à partir de 1805 pour occuper le poste de conseiller à la Cour d'appel de Liège. Après un bref exil, il revient pendant la période hollandaise et occupe à nouveau ses anciennes fonctions.

<sup>265</sup> E. HÉLIN et S. PASLEAU, *Culture et pouvoirs publics: la gestion des Beaux-Arts et de l'Instruction à Liège (1772-1976)*, Liège, 1994, p. 70.

<sup>266</sup> Les conservateurs des actuels musées des beaux-arts de Bruges et de Liège font cependant naître leur institution pendant la période hollandaise, cf. D. DE VOS, *Musée*

*Groeninge. Bruges*, Bruxelles, 1987 (Musea nostra, n° 1), p. 9 qui écrit « Le musée communal de peinture était né » et L. SABATINI, *Le Musée de l'Art wallon. Liège*, Bruxelles, 1988 (Musea Nostra, n° 7), p. 12 qui écrit « Louis Pierre Saint-Martin, qui est considéré comme le fondateur du musée de Liège ».

<sup>267</sup> M.-C. CHAUDONNET, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, 1999, p. 30-36.

<sup>268</sup> En 1830, *Le Messenger* indique que « un vaste palais (la maison du Bois à Harlem) vient d'être converti en musée national, où seront réunis les tableaux nouvellement acquis, et tous ceux, qui, appartenant à notre école moderne, sont maintenant épars dans les différents dépôts ou musées du royaume » dans *Messenger des Sciences et des Art*, t. VI, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1829-1830, p. 334-335. Voir également E. BERGVELT, « Nationale, levende en moderne meesters. Rijksmuseum en eigentijdse kunst (1800-1848) », dans E. DE JONG, G. T. M. LEMMENS, P. J. J. VAN THIEL (éd.), *op. cit.* et ID., « Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse Musea », dans C. A. TAMSE et E. WITTE (éd.), *Staats- en Natievorming in Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Bruxelles, 1992, p. 261-285.

<sup>269</sup> Déjà mentionné dans l'arrêté préfectoral du 19 thermidor an XII (6 août 1804) qui réorganise l'académie d'Anvers, repris dans KASKA-MA, n° 100 : *Séances du Conseil d'administration. Procès-verbaux 1804-1817*, f° 1-f° 7.

<sup>270</sup> E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 10 et P. CLAEYS, *op. cit.*, p. 73. Cette mention est également précisée dans la plupart des catalogues des salons de cette ville.

<sup>271</sup> Les œuvres lauréates deviennent systématiquement la propriété de la société. Dans le programme du concours de 1824, il est cependant indiqué que les lauréats peuvent, s'ils le souhaitent, garder leurs œuvres mais le montant du prix accordé sera alors diminué de moitié et ils devront, dans le cas du concours de la peinture d'histoire, remettre l'esquisse, cf. le programme du salon de Bruxelles, 1824, p. 21. La société artistique se réunit dans le musée et ses collections y sont placées puisque certains catalogues du musée les mentionnent, cf. le catalogue du musée de Bruxelles, 1814, nos 212-228. On constate que les collections de la société se sont également enrichies grâce à plusieurs donations d'artistes.

<sup>272</sup> Voir C. LOIR, *op. cit.*, p. 129-131. Chaque placement fait l'objet d'un procès-verbal.

<sup>273</sup> KASKA-MA n° 585 : copie de l'arrêté du gouverneur de la province d'Anvers, le 27 mars 1816, art. 3.

<sup>274</sup> Voir RAA-ACDDN/PA, K n° 449<sup>B</sup> et SB-HF 2<sup>e</sup> série, n° 761 et 3<sup>e</sup> série, n° 550. Une partie des documents sont publiés par J.-P. SOSSON, *Les primitifs flamands de Bruges. Apports des archives contemporaines (1815-1907)*, Bruxelles, 1965 (Les primitifs flamands, III : Contributions à l'étude des primitifs flamands, 4), p. 62-63, annexes 12-13.

<sup>275</sup> Voir notamment les fonds KASKA-MA, nos 581 et 585 et RAA-DTNPA, série K, n° 448. Les documents concernant les rapports de ces commissions mentionnent plusieurs noms. Par exemple à Anvers, on trouve « Commission pour la conservation des objets d'arts de la Province », « Commission chargée de veiller à la conservation des objets d'Art revenus de France », « Commission de surveillance pour les objets d'arts revenus de France et de conservation du Musée », « Kommissie van toezicht over de uit Frankrijk teruggekome Kunststukken ». La mention du musée s'explique par le fait que la commission du Musée et celle pour la conservation des œuvres restituées sont constituées des mêmes membres.

<sup>276</sup> AEM-FH n° 7687 : minute de la lettre du gouverneur de la province de Hainaut à la Régence de la ville de Tournai, le 10 février 1823.

<sup>277</sup> *Ibid.* : minute de la lettre du gouverneur de la province de Hainaut aux bourgmestre et échevins de la Ville de Tournai, le 20 février 1822.

<sup>278</sup> Lettre du ministre de l'Intérieur aux gouverneurs de province des Brabant méridional, Limbourg, Liège, Flandre occidentale, Flandre orientale, Hainaut et Anvers, le 6 mai 1828 citée par le chanoine VAN DEN GHEYN, « Le retour de l'agneau mystique », dans *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, t. LXVIII, 1920, p. 238-239. Les commissions subsistent mais leurs rapports sont dorénavant envoyés aux seules autorités locales. Voir notamment à Anvers SAA-MA, n° 240<sup>1</sup> : les rapports des 8 janvier 1828, 5 décembre 1828, 2 décembre 1829, 21 février 1831, 2 janvier 1832, 10 janvier 1835 et 25 janvier 1840.

<sup>279</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 448 : lettre de Mathieu Ignace Van Brée au gouverneur de la province d'Anvers, le 13 août 1816 et KASKA-MA, n° 585 : lettre du gouverneur de la province d'Anvers à Mathieu Ignace Van Brée, le 17 août 1816.

<sup>280</sup> *Ibid.* : lettre de Mathieu Ignace Van Brée au gouverneur de la province d'Anvers, le 18 août 1816.

<sup>281</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 460<sup>B</sup> : minute de la lettre du gouverneur de la province d'Anvers aux membres de la Société des Amis des Arts à Anvers, le 20 janvier 1817. Elle entame son travail en se basant, notamment, sur les archives conservées à Anvers, cf. RAA-DTNPA, série K, n° 460<sup>B</sup> : lettre de la Société des Amis des Arts au gouverneur de la province d'Anvers, le 13 mai 1817.

<sup>282</sup> *Ibid.*, n° 448 : minute de la lettre du gouverneur de la province d'Anvers au commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, le 27 octobre 1818.

<sup>283</sup> *Loc. cit.*

<sup>284</sup> *Ibid.* : minute de la lettre du gouverneur de la province d'Anvers au commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, le 27 octobre 1818. Voir également SAA-MA, n° 240<sup>1</sup> : lettre de Mathieu Ignace Van Brée aux bourgmestre et échevin de la Ville d'Anvers, le 8 août 1818.

<sup>285</sup> L'ordonnance provinciale du 14 juillet 1823 est approuvée, après quelques modifications par l'arrêté royal du 5 décembre 1823, cf. AEM-FH, n° 768<sup>8</sup> qui contient une copie de l'arrêté et ARA-ASKK, n° 1831 : rapport du ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies au roi, le 29 août 1823, qui propose quelques rectifications.

<sup>286</sup> Mention dans ARA-ASKK, n° 1924 : rapport du ministre de l'Instruction publique, de l'Industrie nationale et des Colonies, le 19 février 1824.

<sup>287</sup> En Flandre occidentale, l'ordonnance du 12 février 1824 est approuvée le 22 mars 1824 ; pour le Brabant, l'ordonnance est approuvée le 4 juillet 1824, et pour le Hainaut, l'ordonnance du 6 juillet 1827 est approuvée le 26 août 1827. AEM-FH, n° 768<sup>8</sup> : ce fonds contient des copies conformes de tous les arrêtés. Pour les rapports préparatoires et les minutes des arrêtés, voir ARA-ASKK, n°s 1831, 1924, 1999 et 2803.

<sup>288</sup> L'ordonnance provinciale est transmise le 26 septembre 1826 à l'administration pour approbation royale. Le 31 octobre, cette administration répond qu'il doit être fait quelques changements pour l'aligner sur les règlements des autres provinces. Une nouvelle ordonnance, prise le 6 juillet, est transmise le 13 juillet et approuvée par arrêté royal le 26 août 1827. Seules quelques légères différences subsistent entre les textes en flamand et celui de Hainaut, rédigé en français, cf. AEM-FH, n° 768<sup>8</sup> : minute de la lettre du gouverneur de la province de Hainaut au ministre de l'Instruction publique, des Sciences et des Arts, le 13 juillet 1827 et arrêté royal du 26 août 1827.

<sup>289</sup> La version française parle des « monumens et objets d'art » tandis que la version flamande est plus précise : « voorwerpen van Kunst en gedenkstukken van geschiedenis » qui présentent « eene Wezenlijk Kunstwaarde » ou « als gedenkstukken van geschiedenis erkend worden ».

<sup>290</sup> « Commission des Beaux-Arts » en français et simplement « Commissie » en flamand.

<sup>291</sup> Voir notamment la lettre dans RAA-DTNPA, K, n° 449<sup>B</sup> : minute de la lettre du gouverneur de la province d'Anvers à la Régence de Lierre, le 9 juin 1830.

<sup>292</sup> Pour le Hainaut, particulièrement Mons, voir AEM-FH, n° 768<sup>8</sup> et R. PLISNIER, *op. cit.*, p. 480-481. Pour Bruges, voir SAB-MA XIII b15 / Z1 II 1.

<sup>293</sup> Certains inventaires sont publiés : pour la Flandre occidentale, voir L. DEVLIEGHER, « Een westvlaamse inventaris uit 1824 Brugge », dans *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen / Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. XVI, 1965-1966, p. 199-269 et t. XVII, 1967-1968, p. 169-247 ; pour le Brabant, voir H. VAN LIEFFERINGE, « De inventarissen van de provincie Brabant uit 1835. Bijdrage tot de geschiedenis van de inventarisatie », dans *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen / Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. XVII, 1967-1968, p. 141-167.

<sup>294</sup> AEM-FH, n° 768<sup>8</sup> : lettre des bourgmestre et échevins de la ville de Lessines au gouverneur de la province de Hainaut, le 18 septembre 1829.

<sup>295</sup> Arrêté royal du 16 août 1824 publié dans A. LANOTTE, *Itinéraire pour l'adaptation des églises à la liturgie actuelle*, Gembloux, 1965, p. 64. Sur l'importance de cet arrêté dans la législation actuelle, voir M. COPPENS, « La sauvegarde des objets mobiliers placés dans les églises. Le point de vue juridique », dans *La Vie des Musées*, n° 12, 1997, p. 13-15.





# Le temps de la consécration : glorifier l'école belge (1830-1845)

## 1. Le contexte

### A. « *Comment on encourage les artistes ?* »

En 1834, paraît, dans la vingtième livraison annuelle de *L'Artiste, journal des salons, revue des Arts et de la Littérature*, un article signé par Charles Levêque, intitulé « Comment on encourage les artistes »<sup>1</sup>. Le journal en lui-même, par son titre et son contenu spécialisé, marque la consécration de l'artiste. Inspiré de *L'Artiste* publié à Paris, ce journal, publié depuis 1833 est l'organe des artistes et des connaisseurs belges les plus modernes<sup>2</sup>. Il est une source précieuse pour comprendre le contexte artistique des années 1830. L'article de Charles Levêque résume fort bien le contexte du monde artistique des premières années de l'indépendance de la Belgique.

Dès la première phrase, l'auteur souligne l'engouement national pour l'art depuis l'indépendance : « Le pays tout entier a compris qu'une grande partie de la splendeur nationale est confiée aux artistes, que leurs travaux et leurs progrès doivent contribuer à illustrer le nom Belge à l'étranger ». Et les différents acteurs semblent s'être mobilisés : « Partout on voit surgir un vif intérêt pour tout ce qui tient au culte des arts ». L'auteur prend l'exemple du public qui fait preuve de « bonne volonté », des autorités communales qui soutiennent les institutions artistiques, du Parlement qui vote des budgets pour l'encouragement des beaux-arts et du ministre de l'Intérieur qui s'implique activement dans le domaine artistique.

Cette présentation idyllique est cependant suivie d'une série de critiques émises à l'encontre des choix artistiques opérés par le gouvernement, et plus spécialement par Alexandre Louis Dugniolle de Mevius (1790-1879), chef de la Division des Cultes, des Sciences, des Lettres, des Beaux-Arts et des Services sanitaires, de 1830 à 1834 et député catholique à la Chambre de 1831 à 1834<sup>3</sup>. L'auteur dénonce les modes d'encouragement des artistes : l'aide accordée aux élèves est disséminée en

de multiples sommes trop peu élevées, tandis que les acquisitions d'œuvres d'artistes confirmés sont guidées par des choix peu judicieux. Il prend pour exemple les acquisitions de l'État au salon d'Anvers de 1834. La sélection d'œuvres adoptée par la commission de l'exposition n'a pas été suivie par le gouvernement qui a décidé d'enlever de la liste une sculpture de Guillaume Geefs. Voilà la véritable motivation de l'article de Charles Levêque : dénoncer le fait que l'œuvre de ce jeune sculpteur anversois n'ait pas été acquise par le gouvernement. Le journal *L'Artiste* défend en effet la nouvelle génération d'artistes belges dont font partie le sculpteur Guillaume Geefs (1805-1883) et le peintre Gustave Wappers (1803-1874) qui s'opposent à l'ancienne génération des classiques, incarnée par François Joseph Navez. C'est l'occasion pour l'auteur d'écorner ces classiques et les fonctionnaires qui les soutiennent : « Ces gens là poursuivent dans l'ombre et Geefs et Wappers, et tous ceux qui ont l'audace d'avoir du talent avant l'âge des barbons. Réputations vieilles, ils regardent comme hostiles toutes les jeunes réputations, et que leur importe l'illustration du pays, ils ne voient que la leur qui s'éclipse. Le temps et les travaux de nos jeunes artistes feront justice de toutes ces pauvretés ».

Cet article témoigne de l'enthousiasme pour les beaux-arts que suscite le sentiment national dans les premières années après l'indépendance mais également, pour la première fois, des tensions esthétiques et des conflits politiques dans le monde artistique. L'État, les artistes et le public doivent définir le rôle et le contenu de l'ancienne école flamande et de la nouvelle école belge.

### ***B. Une filiation directe : de l'école flamande à l'école belge***

En 1835, Norbert Cornelissen, secrétaire de l'académie et de la société de Gand, rappelle que pendant la période hollandaise « les deux branches de notre école, qui paraissaient avoir été séparées irrévocablement par le traité de Munster, venaient de se rapprocher ». Il ne renie pas l'enthousiasme dont il avait fait preuve lors de ce rapprochement des écoles flamande et hollandaise : « Et moi aussi, en saluant cette nouvelle fraternité de nos communs artistes, j'ai caressé devant vous et avec solennité, des illusions si décevantes ; aussi de quel front oserais-je rayer ce que je disais alors, et devant l'élite de la population de Gand et devant celle des artistes belges et hollandais, réunis sur l'estrade au milieu de nos magistrats ? Tous vos regards, tournés vivement sur moi, exprimeraient la surprise et un reproche ; car enfin je ne disais rien que ma pensée, Messieurs, et elle m'était dictée par la conviction et par le patriotisme le plus désintéressé ; c'était aussi la vôtre, et il serait injuste, ce me semble, que des prétentions irréfléchies voulussent actuellement blâmer le sentiment national qui, vingt ans passés, ranimait nos espérances »<sup>4</sup>. Face au nouveau contexte politique et artistique, Norbert Cornelissen se sent obligé de se justifier. En effet, avec l'indépendance de 1830, la perception de l'école flamande s'est transformée : celle-ci connaît une véritable consécration au sein d'une nouvelle entité politique (la Belgique), qui correspond pour la première fois, à peu près, à l'espace géographique de cette tradition artistique. Le jeune État belge trouve tout naturellement, dans l'école flamande, le moyen de développer un art national. Barthélemy Dumortier (1797-1878), député catholique et membre de l'Académie royale des Sciences et des Lettres, souligne que c'est dans les sciences, les lettres et les arts que la Belgique doit chercher

sa gloire : « Condamnée par les décrets de la Conférence à une neutralité, privée des moyens de s'illustrer par la voie des armes, la Belgique doit maintenant diriger toutes ses vues vers les encouragements à donner aux sciences, aux lettres et aux arts. Et puisque c'est là le seul élément de grandeur qui nous reste, sachons du moins profiter des ressources qu'offre notre patrie, afin de nous créer une gloire nationale et de faire renaître ces beaux jours où la Belgique brillait par les hommes célèbres auxquels elle a donné naissance » <sup>5</sup>. L'art est au service de la jeune nation et comme en témoigne l'article de Charles Faider (1811-1893), en 1835, dans *L'Artiste*, les choix iconographiques des artistes doivent exciter le patriotisme : « L'on préfère les sujets nationaux dans la peinture de l'histoire, les scènes de la patrie dans la peinture de genre, les sites de son pays dans le paysage, les traits des concitoyens dans le portrait. Tout sujet, dépourvu d'intérêt en lui-même, en acquiert dès qu'il est national » <sup>6</sup>.

L'expression école belge déjà utilisée précédemment sans qu'une distinction soit opérée avec celle d'école flamande, revêt dorénavant un caractère particulier. Après l'indépendance, l'expression école flamande sert plutôt à qualifier l'art ancien, et celle d'école belge à caractériser l'art contemporain de la jeune nation. Dans une pétition, des artistes parlent de « la jeune école Belge qui met tous ses efforts à continuer l'ancienne école flamande, à suivre ses traces, et à contribuer, comme elle, à illustrer le pays [...] » <sup>7</sup>. Cependant, cette distinction n'est pas toujours nette. En 1836, l'historien et bibliothécaire Auguste Voisin (1800-1843), dans ses célèbres *Annales*, utilise encore l'expression école flamande pour définir l'art contemporain en Belgique <sup>8</sup>. D'autres qualifient l'art ancien de « belge », ce qui permet de mieux intégrer ce patrimoine au Royaume de Belgique. Le désir de « faire revivre la gloire de l'ancienne école belge » est à la base de l'arrêté du 20 janvier 1833 relatif à l'organisation du salon de Bruxelles <sup>9</sup>.

Pour beaucoup, la révolution politique de 1830 s'accompagne d'une révolution artistique, avec l'essor du mouvement romantique. Ils distinguent donc l'ancienne école belge de la nouvelle ou jeune école belge. Charles Campan, dans son compte rendu du salon de Bruxelles en 1833, constate un changement entre le dernier salon de la période hollandaise, en 1830, et la première exposition nationale en 1833 : « Il y a une distance immense entre l'école belge de cette époque et celle d'aujourd'hui ». Il qualifie cette dernière de « jeune école » et il en tire « un véritable sentiment d'orgueil national » <sup>10</sup>. La dimension nationale s'impose dans les arrêtés du 7 janvier 1835 qui prévoient la commande de sculptures pour « honorer la mémoire des Belges » et la création d'un musée national pour les « meilleurs maîtres belges », une « exposition nationale » des artistes contemporains à Bruxelles et la création d'une commission de conservation pour « les monumens du pays » <sup>11</sup>. L'État, le public et les artistes vont se mobiliser pour glorifier la Belgique, en soutenant activement l'art national.

## 2. Les acteurs

### A. L'État belge

#### 1. Le Roi

Le 21 juillet 1831, Léopold de Saxe-Cobourg-Gotha (1790-1865) prête le serment constitutionnel et accède au trône sous le nom de Léopold I<sup>er</sup>, Roi des Belges. Dès les premiers jours de son règne, le nouveau roi témoigne de son intérêt pour les beaux-

arts. Quelques jours à peine après son accession au trône, il se fait présenter le peintre anversois Gustave Wappers (1803-1874) et, lors d'une audience avec l'architecte Tilman-François Suys (1783-1861), il proclame, selon le *Moniteur* qui relate cet événement : « Bientôt [...] au retour de la paix, nous nous occuperons des beaux-arts et de leur utile application »<sup>12</sup>.

Conscient de leur utilité pour donner du lustre à la cour du souverain et pour développer le sentiment national, le roi n'attendra pas la fin du conflit avec les Pays-Bas, en 1839, pour s'occuper des beaux-arts, tant par le soutien à l'art contemporain que par la conservation de l'art ancien. Dès les premiers mois, il enrichit les collections royales de tableaux et de sculptures d'artistes belges contemporains. Que ce soit par des acquisitions dans les salons ou par des commandes directes aux artistes, il soutient activement la nouvelle école belge ; il veut promouvoir un art national et, par son mécénat artistique, offrir un modèle à l'aristocratie et la haute bourgeoisie pour qu'elles collectionnent également l'art contemporain<sup>13</sup>. La collection royale prend un caractère public et devient une vitrine de l'école belge contemporaine. Par ses visites et l'octroi de nombreuses protections royales, le souverain encourage activement les institutions artistiques.

Le roi anticipe parfois certaines institutions artistiques ; ainsi, moins d'un an après son investiture, il fait envoyer une circulaire aux gouverneurs afin de veiller à « la conservation des monuments », et cela trois ans avant la création de la Commission des Monuments<sup>14</sup>. Le contenu de cette circulaire témoigne de l'intérêt que le souverain porte au patrimoine dont les œuvres « éternisent la gloire d'un règne ou la célébrité d'une époque ». Il invite les gouverneurs à veiller à la conservation des monuments publics mais également les particuliers, sans toutefois porter atteinte au droit de la propriété privée. Voici le texte :

« Bruxelles, le 3 juillet 1832,  
Monsieur le Gouverneur,

Le Roi ayant été informé que des démolitions ont eu lieu, ou sont projetées d'anciens édifices, qui présentent de l'intérêt, à cause de leur antiquité, des souvenirs qu'ils rappellent ou sous le rapport historique et des arts, m'a fait connaître son désir que M.M. les Gouverneurs provinciaux veillassent, avec le plus grand soin, à la conservation de ces monuments et usassent de tous les moyens qui sont en leur pouvoir, pour en empêcher la dégradation ou la destruction.

Cette recommandation s'applique également aux divers monuments des arts possédés par des communes ou des établissements publics.

Vous applaudirez, j'ose le croire, Monsieur le Gouverneur, à cette sollicitude d'un Prince, ami des Arts, à qui il n'a point échappé que tout le génie de notre civilisation ne va pas jusqu'à reproduire dans nos tems modernes, ces édifices qui défient le temps, qui conservent, à travers les siècles, la mémoire des hauts faits et éternisent la gloire d'un règne ou la célébrité d'une époque.

Je n'ai pas besoin de vous dire, qu'on ne peut voir dans de pareilles intentions celle de porter la moindre atteinte au droit de la propriété privée. C'est à votre prudence, à votre influence, et à vos lumières que le gouvernement s'en rapporte, dans les cas où ce droit se trouverait en contact avec ses vues, qui tendent à conserver, à certaines localités des monuments dont la destruction serait pour elles un préjudice irréparable »<sup>15</sup>.

La circulaire est signée par le ministre de l'Intérieur. Dans son action dans le domaine artistique, le souverain peut en effet compter sur ce haut fonctionnaire de l'État.

## 2. *Le ministre de l'Intérieur*

Le ministère de l'Intérieur est un « département fourre-tout » qui, jusqu'en 1840, possède les beaux-arts dans ses attributions <sup>16</sup>. Dans cette jeune monarchie parlementaire caractérisée durant les premières années par l'unionisme, le ministre de l'Intérieur est le personnage le plus important du gouvernement. Son intérêt pour les beaux-arts se marque tout d'abord par la recherche d'informations sur la situation des institutions artistiques existantes. Le 3 mai 1831, il demande aux gouverneurs des renseignements sur les sociétés, les académies, les bibliothèques, les cabinets et sur les subsides que l'ancien gouvernement leur allouait <sup>17</sup>.

Parmi les différents ministres de l'Intérieur de l'époque, Charles Rogier (1800-1885), jeune homme politique libéral et révolutionnaire belge de la première heure, est incontestablement l'acteur le plus actif dans le monde artistique <sup>18</sup>. Lorsqu'il accède à sa fonction ministérielle, le 20 octobre 1832, le jeune État belge se limite à subvenir aux besoins les plus élémentaires des institutions artistiques existantes. Lorsque, le 4 août 1834, il quitte sa fonction, le gouvernement a lancé, et en partie réalisé, des projets artistiques ambitieux. C'est Charles Rogier qui malgré un contexte politique et économique difficile, a réussi à lancer une véritable implication des pouvoirs publics dans la vie artistique. Nous le verrons, l'année 1833 inaugure, pour beaucoup d'institutions artistiques, une véritable renaissance, après trois années de difficultés.

Parmi les grands combats de Charles Rogier, on peut noter l'obtention par le Parlement d'un crédit important pour les beaux-arts, la décision des premières grandes commandes de l'État belge, l'organisation du premier grand salon national à Bruxelles durant l'été 1833, le projet de création d'une classe des beaux-arts à l'Académie royale de Belgique et l'idée de créer un véritable palais des arts, des sciences et de l'Industrie, Charles Rogier prend donc particulièrement à cœur le soutien aux beaux-arts auxquels il accorde une fonction idéologique primordiale au sein du jeune État : participer, par la représentation de l'histoire nationale et de ses grands hommes, à la construction d'une identité nationale. Mais cet homme est également profondément amateur d'art et profite de sa fonction pour soutenir les artistes. Comme l'a fort bien remarqué Judith Ogonovszky, il agit comme un « mécène interposé », en lieu et place de l'État belge, sa fonction lui permettant en effet de jouer le rôle de mécène dévolu dans l'Ancien Régime au Prince et à l'Église <sup>19</sup>.

## 3. *Le Parlement*

La Belgique est une monarchie parlementaire avec un système bicaméral : le Parlement est formé d'une Chambre des Représentants et d'un Sénat. La plupart des grandes décisions prises dans le domaine artistique, par le gouvernement, généralement sous l'impulsion du roi ou du ministre de l'Intérieur, sont débattues au Parlement, principalement lors du vote du budget du ministère de l'Intérieur. Les débats des députés et des sénateurs sont rendus publics par la presse, parfois

intégralement comme dans l'organe officiel, le *Moniteur belge* <sup>20</sup>. L'opinion publique est ainsi informée et peut réagir aux débats parlementaires.

Deux grandes questions traversent ces débats en matière artistique durant les premières années après l'indépendance : faut-il soutenir financièrement les beaux-arts dans un contexte politique et militaire difficile et doit-on opter pour une centralisation dans la capitale bruxelloise ?

Le premier grand débat repose sur l'opportunité de soutenir les beaux-arts alors que les tensions jusqu'en 1839 avec les Pays-Bas, l'organisation politique et judiciaire, ainsi que les difficultés financières de l'État, ne laissent pas une grande latitude au gouvernement belge. Pour le député Helhougne, en 1832, « les établissemens de luxe [ne] doivent être soutenus par le trésor que quand il n'y a pas de déficit dans les finances de l'état [...] » <sup>21</sup>. La majorité des députés vote cependant un budget pour les arts et les sciences, mais il permet à peine d'assurer la survie des institutions artistiques existantes. Dans un discours qui rappelle celui de « régénération » de l'époque révolutionnaire en France un demi-siècle plus tôt, Vilain XIII proclame pourtant que « la Belgique régénérée, en réveillant parmi nous tous les sentimens généraux, ne doit point laisser sans récompense les efforts et les travaux de nos meilleurs artistes [...] nous justifierons notre révolution si souvent calomniée, et qu'on veut quelquefois peindre à l'étranger comme rétrograde et ennemie des sciences et des arts. Faisons autant et même plus que sous le gouvernement hollandais dans cette matière, et nous mériterons ainsi, j'en suis persuadé, l'assentiment général lui-même » <sup>22</sup>.

Grâce à sa diffusion dans la presse, le débat parlementaire est rendu public et les réactions aux discours des députés et des sénateurs sont fréquentes. Ainsi, la proposition du député libéral de Bruxelles, Henri de Brouckère (1801-1891), d'augmenter le budget que l'État accorde aux beaux-arts suscite l'enthousiasme des artistes qui lui rendent publiquement hommage. Dans la séance de la Chambre du 21 septembre 1833, Henri de Brouckère propose d'élever le budget alloué aux beaux-arts jusqu'à 100 000 francs car, dit-il, « c'est un devoir impérieux pour les représentants d'une nation, de se montrer grands et généreux envers ceux qui vouent aux arts libéraux et leurs études, et leurs veilles, et leur vie entière » <sup>23</sup>. Bien que la proposition ne soit pas acceptée, la nouvelle est répercutée dans la presse et provoque un grand retentissement dans les milieux artistiques. Des artistes lancent une souscription pour offrir à cet « avocat des artistes » une œuvre exposée au salon qui se tient alors à Bruxelles. Une lettre, publiée dans la presse et signée par dix-sept artistes et trois connaisseurs, lui est remise par les peintres Henri Van Assche, Édouard Jolly, Eugène Verboeckhoven et Gustave Wappers : « Vous avez bien voulu vous constituer l'avocat des artistes dans la chambre des représentants. Le premier parmi vos collègues vous avez pris à cœur les intérêts des arts qui ont fait la gloire de notre pays, et qui peuvent devenir encore pour lui une source de richesse et de prospérité, si, comme nous l'espérons, votre voix éloquente trouve plus tard de l'écho dans le sein de la représentation nationale » <sup>24</sup>. À partir de ce moment et jusqu'à la fermeture du salon bruxellois, une inscription est placée en dessous de l'œuvre offerte au député : « Offert par des artistes belges à M. H. De Brouckère, en reconnaissance de son discours du 21 septembre 1833 ». Le salon est en effet le lieu le plus approprié pour



rendre un hommage public à un protecteur des artistes puisque cette manifestation attire un public toujours plus nombreux.

## **B. Un public sélectionné**

### *1. Le public encouragé*

L'intérêt du public pour les beaux-arts ne cesse d'augmenter et la visite du salon d'art contemporain est devenue une activité très courante. Les organisateurs de ces manifestations encouragent le public à soutenir les jeunes artistes belges en faisant vibrer la fibre nationale. Encourager les artistes n'est plus seulement un témoignage de son intérêt pour les beaux-arts, c'est un devoir patriotique. À l'image du roi et du ministre de l'Intérieur, le public soutient l'école belge contemporaine. Pour stimuler leurs participations financières, les anciennes sociétés artistiques développent les loteries artistiques et de nouvelles sociétés apparaissent avec pour unique motivation de favoriser l'achat d'œuvres contemporaines. Que ce soit pour compléter le financement d'une commande officielle, comme le monument de la place des Martyrs, pour soutenir un artiste, ou pour acquérir une œuvre en faveur d'une institution, le public est invité à participer au moyen de souscriptions. Durant les premières années qui suivent l'indépendance belge, le public se trouve devant la difficulté d'opérer des choix dans un contexte de conflits esthétiques entre les classiques et les romantiques. Selon leur « camp », les artistes et les connaisseurs se réjouissent de l'intérêt du public pour l'art contemporain, mais critiquent toutefois certains de ses choix. Ainsi, un rédacteur de *L'Artiste*, proche de la jeune génération romantique, appelle à un peu plus de discernement, c'est-à-dire à mieux soutenir les Geefs et les Wappers : « il y a bonne volonté de la part du public [...] il ne lui manque plus que le discernement pour n'encourager que ce qui mérite vraiment de l'être »<sup>25</sup>.

Ce contexte de tensions artistiques n'empêche pas certains visiteurs d'exprimer ouvertement leurs impressions lors de leur venue aux salons comme le montre la lettre d'un abonné de *L'Artiste* qui envoie son compte rendu du salon d'Anvers de 1834. Ces cinq pages contiennent des commentaires fort développés sur les œuvres exposées<sup>26</sup>. Les rédacteurs du journal, qui introduisent la lettre, présentent l'auteur comme « un homme du monde qui, sans chercher à faire de l'art, a voulu seulement exprimer l'effet que l'exposition a produit sur lui ». Quant à l'auteur lui-même, il se définit comme un « simple curieux » qui ne pratique pas les beaux-arts : « je ne suis ni peintre, ni dessinateur ; et la gravure, la sculpture, l'architecture me sont également étrangères : je ne puis même cacher ma nullité sous le titre d'amateur ; je suis simplement curieux. J'aime les arts pour les jouissances qu'ils me procurent, sans les analyser ni les pratiquer ; et je cours à une exposition de tableaux, comme je m'empresse d'aller entendre un opéra de Rossini ou de Meyer-Berr, bien que je chante faux et que je ne joue d'aucun instrument, pas même de la flûte ». L'auteur de cette description revendique son caractère de « profane », ce qui ne l'empêche pas, bien au contraire, de faire part publiquement de son avis. Au-delà du compte rendu de l'exposition, il dénonce les « juges », souvent des artistes, qui, dans les salons, « montent gravement sur leur siège et, dans un feuilleton, lancent leurs arrêts d'un ton doctoral ». En critiquant ces « juges » et en mettant en valeur le regard moins accusateur d'un simple curieux, l'auteur valorise ici le jugement du public,

en principe uniquement motivé par l'amour de l'art. L'auteur se présente comme un représentant de ce large public qui a le droit d'exprimer ses opinions : « Le public doit donc avoir sa voix, pour qu'on en puisse tenir compte ; qui fera entendre cette voix, sinon un membre de ce public ? D'où j'arrive à conclure, ce qu'il fallait démontrer, que moi, ignare, je puis, sans présomption, vous communiquer mon avis sur l'exposition d'Anvers [...] ». Les artistes « ne doivent pas négliger le public, car il fait les réputations ». Il reconnaît cependant que le goût du public doit être formé par les conseils avisés du « critique » professionnel qui doit « s'adresser au public, à cette masse qui porte intérêt aux arts, sans avoir le loisir de les étudier : elle a besoin de guides pour que son goût ne s'égaré pas, pour l'avertir de ses méprises, et la faire revenir à des œuvres sur lesquelles son attention n'était pas suffisamment appelée ». L'auteur de cette « promenade au salon d'exposition d'Anvers » propose donc un système idéal fort équilibré qui respecterait à la fois le critique, l'artiste et le public. L'artiste jouirait d'une certaine liberté tout en tenant compte du goût du public et des avis des critiques ; le critique ferait part de ses jugements motivés essentiellement par le désir de faire progresser l'artiste et de former le public ; le public pourrait faire part de ses impressions mais en tenant compte des conseils des critiques.

Une illustration du salon de Gand de 1832 offre une représentation de quelques visiteurs. Cependant, le succès très limité de cette exposition, suite aux difficultés politiques, et le fait qu'elle soit organisée, suite à des problèmes de locaux, dans le splendide vestibule néo-classique de l'université de Gand, ont amené le peintre Pierre François De Noter (1779-1842) et le graveur Charles Onghena (1806-1886) à surtout mettre en valeur l'architecture, en prenant un angle de vue depuis l'escalier d'accès au vestibule. Cette gravure est publiée dans le *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique* pour accompagner le compte rendu de ce salon [illustration n° 18] <sup>27</sup>. L'auteur de l'article qui accompagne la gravure, le Gantois Auguste Van Lokeren (1799-1872), artiste lui-même et l'un des directeurs de la revue, souligne l'effet particulier donné par l'architecture et le succès très relatif de l'exposition : « Le fléau, qui au mois d'Août dernier décimait encore la population de Gand, empêcha que l'Exposition de Tableaux eut lieu dans les salles du Musée : un autre emplacement devenant nécessaire, on songea au vestibule du palais de l'Université. Le choix fut des plus heureux. Cette salle, dont on ne peut assez admirer le style grandiose, présentait un coup-d'œil ravissant : ses nobles et blanches colonnes formaient un piquant contraste avec les éclatantes encadrures, rangées entr'elles avec goût. Encore frappé de ce spectacle inattendu l'amateur s'empressait-il de descendre les gradins, pour examiner en détail ce qui de loin produisait un effet si brillant, hélas ! l'illusion s'était, en partie, évanouie. Alors on se reportait involontairement vers les expositions précédentes, dont les produits étaient si riches d'avenir ; et la comparaison n'était aucunement à l'avantage du Salon de 1832. Sa faiblesse ne peut être attribuée qu'à la tourmente politique qui bouleverse le pays et non à la décadence de l'art » <sup>28</sup>.

## 2. *Le public sélectionné*

À la fin de la période hollandaise, l'augmentation croissante du public avait amené les organisateurs du salon gantois de 1829 à opérer un accès différencié en instaurant un droit d'entrée certains jours. En 1832, les organisateurs procèdent de

même. Dans les années qui suivent, la sélection des différents publics, par l'adoption de tarifs différenciés, se répand dans les autres salons. Au salon bruxellois de 1833, il existe deux tarifs et huit jours d'accès gratuit. L'introduction du catalogue précise : « le salon sera ouvert tous les jours pendant un mois de dix heures du matin à trois de relevée. L'entrée sera gratuite les 23 et 26 septembre, 3, 6, 10, 13, 17 et 20 octobre. Le prix d'entrée sera de un franc par personne, les 24, 25, 27, 28, 29, 30 septembre, 1 et 2 octobre. Les autres jours de cinquante centimes »<sup>29</sup>. Les artistes qui exposent bénéficient d'une carte d'entrée individuelle qu'ils doivent signer et les organisateurs sont très stricts : « La Commission se fait un devoir de les prévenir que les cartes étant *personnelles*, elle se montrera très-sévère dans le cas où une de ces cartes serait présentée à l'entrée du salon par une personne qui n'y aurait pas de droit. La carte serait immédiatement retirée et le prêteur ne pourrait en obtenir une nouvelle sous aucun prétexte ». L'introduction d'un droit d'entrée à l'exposition de Bruxelles, en 1833, suscite une polémique dans la presse, certains journalistes annonçant erronément que l'entrée serait payante tous les jours excepté les mercredis. Un rédacteur du *Courrier belge* critique l'accès payant et, indigné de voir que l'argent récolté ne sera pas destiné à la bienfaisance, il souligne qu'un salon des beaux-arts ne doit pas être assimilé à une foire : « Nous espérons bien que M. le ministre de l'intérieur ne tardera pas à révoquer des dispositions aussi choquantes, qui seraient, il faut le dire, sans exemple à Bruxelles et ailleurs. Nous serions des premiers à applaudir au projet de placer, comme on l'a toujours fait, un tronc pour les indigents à l'entrée du salon de l'exposition. Mais telle ne doit pas être la destination de la rétribution que l'on se propose d'exiger de chaque curieux. Aussi nous espérons bien que nos artistes sauront faire comprendre aux ministres qu'il n'est pas de leur dignité de souffrir que, dans une exposition publique, leurs ouvrages soient traités comme les curiosités de la foire »<sup>30</sup>. L'organe officiel du *Moniteur belge* rectifie l'information, publie la liste des jours d'accès gratuits et payants, donne des exemples à l'étranger de cette pratique de demande de rétribution, et précise que l'argent récolté servira à payer une partie des frais de l'exposition et les acquisitions d'œuvres réalisées par la société pour la loterie artistique<sup>31</sup>. Le système des droits d'entrée différents est maintenu et sera repris au salon bruxellois suivant, en 1836<sup>32</sup>.

À Anvers, Liège et Malines, le même type de système d'accès différencié est adopté en 1834. Au salon liégeois, il n'existe plus aucun jour où l'accès est gratuit ; un double tarif est mis en place : les visiteurs doivent payer 50 centimes les dix premiers jours et 25 centimes les jours suivants<sup>33</sup> et à Anvers, les organisateurs favorisent nettement les souscripteurs de la société ; ils ont un accès réservé à eux seuls et aux étrangers les quatre premiers jours de l'exposition et tous les jeudis<sup>34</sup>.

Outre la différenciation d'accès, une partie du public est dorénavant explicitement exclue : les enfants. En 1832, les organisateurs du salon gantois précisent que les enfants au-dessous de dix ans ne sont pas admis ; à Anvers en 1834, « On n'y admettra point les enfans en bas âge » ; et à Malines, la même année, « Il est défendu de parcourir le salon avec des enfans sur le bras »<sup>35</sup>.

La sélection des publics est justifiée par les différentes perceptions de l'art. De nombreux témoignages insistent sur la distinction à opérer entre le connaisseur et le simple curieux, entre l'approche scientifique et l'approche sensitive. Un abonné au

journal *L'Artiste* envoyant une lettre à propos du salon d'Anvers de 1834, se présente comme un simple curieux : « J'aime les arts pour les jouissances qu'ils me procurent, sans les analyser ni les pratiquer [...] je ne puis même pas cacher ma nullité sous le titre d'amateur ; je suis simplement curieux »<sup>36</sup>. Lors du vote du budget du ministère de l'Intérieur en 1834, le député libéral Alexandre Gendebien (1789-1869) se méfie de la « camaraderie » et du « favoritisme » lorsque des artistes sont chargés de donner un avis sur les productions de leurs confrères. Il donne donc une importance particulière au public et à la presse qui devraient décerner eux-mêmes les primes et les prix aux artistes : « Je ne demande des prix et des primes que pour autant que le public puisse exercer son contrôle, puisqu'en définitive c'est dans le jugement du public que les artistes doivent trouver de véritables encouragements et la vraie gloire »<sup>37</sup>. Le public a conquis sa liberté d'expression mais les artistes restent hostiles aux jugements qui n'émanent pas du milieu artistique. De nombreux articles publiés dans la revue *L'Artiste* dénoncent ces « juges », ces « prétendus connaisseurs » qui se permettent de critiquer les œuvres d'art sans même savoir pratiquer la peinture ou la sculpture<sup>38</sup>.

Certains témoignages expriment plus qu'une simple distinction entre les publics ; leurs auteurs estiment qu'une partie de ce public est incapable d'apprécier l'art. Un auteur anonyme dans la revue *L'Artiste* exprime cette idée en parlant du « peuple » : « Nous ne voulons pas médire du peuple ; nous rendons pleine et entière justice à sa sagacité, à son intelligence ; mais il ne faut rien exagérer ; et en attendant que l'amour et l'appréciation des arts aient germé plus profondément dans les masses, quand on veut faire de l'art, ce n'est pas le peuple proprement dit qu'il faut appeler. Outre qu'il n'est pas juge compétent, il ne trouve pas en ces occasions, le plaisir qu'il cherche avant toute autre chose ». L'auteur propose plutôt d'offrir au peuple d'autres types de divertissements que les salons : « Donnez au peuple des divertissements qui frappent la vue ; des récréations matérielles, des spectacles gratuits, des illuminations, des feux d'artifice, des tirs à l'arc et à l'arbalète, des joutes sur l'eau, des revues [...] »<sup>39</sup>.

### 3. *Le public caricaturé*

Le public est devenu un acteur incontournable de la vie artistique mais certaines de ses pratiques sont vivement critiquées. Trois « types » de publics sont particulièrement caricaturés : l'amateur cupide, le « jugeur » profane et le spéculateur étranger.

Dans l'article intitulé « Question d'argent », un homme, « à la tournure aisée », se rend dans l'atelier d'un jeune artiste, « loin d'être riche », pour lui commander un tableau<sup>40</sup>. Il donne à l'artiste la description très détaillée du sujet, ainsi que le format précis du tableau qu'il désire acquérir pour combler un petit espace vide entre d'autres tableaux qui tapissent son salon. L'amateur tente de marchander pour faire baisser le prix fixé à 500 francs par l'artiste. Il lui mentionne différents tableaux qu'il a obtenus pour une somme moins élevée. Il souligne le format réduit et estime parler lui aussi en artiste : « Tenez, franchement et entre artistes, car je peins aussi, et, si j'en avais le temps, je ne manque pas de dispositions [...] ». Le narrateur, un ami du jeune artiste qui assiste à la scène, critique le comportement déplacé de cet amateur : « voir ce digne amateur marchander ce tableau comme un foulard ou un gilet, et cela tranquillement, avec cette aisance impertinente d'un homme riche qui croit honorer beaucoup le talent

lorsqu'il l'emploie, avec cette insouciance et cupide légèreté qui force un homme de cœur à tout accorder pour éviter l'humiliation de ces débats intéressés ». L'artiste, blessé, refuse finalement la commande. Cette anecdote, sans doute romancée, illustre le comportement de l'amateur bourgeois, cupide et ignare, qui se croit artiste lui-même, et qui n'accorde aucun prix à l'art, ne laisse aucune liberté à l'artiste ni dans le sujet ni dans le format, ce qui est vécu comme une humiliation pour l'artiste.

Un auteur anonyme, probablement un artiste, publie quant à lui un article contre « les juges »<sup>41</sup>. Il condamne ceux qui prennent la plume pour critiquer, sans connaissance, les œuvres d'art exposées dans les salons. L'auteur vilipende les « prétendus connaisseurs », « écrivain », « gens de lettre » dont il dénonce l'ignorance ; ce sont des « critiques ignorans », « profane », « carabin novice », avec « ses observations contraires au goût, et ses idées anti-artistiques ». Ces « juges », une partie minoritaire du public, exercent une mauvaise influence sur « un public crédule et bienveillant ». Plutôt que des jugements hâtifs et haineux, l'auteur plaide pour une critique éclairée et constructive : « Qu'on juge les artistes, mais qu'on ne les déchire pas ; qu'on les éclaire au lieu de les dénigrer ; qu'on les conseille, mais qu'on ne prétende à les régenter que lorsqu'on est digne de les comprendre et de les apprécier. L'art pourra alors gagner à une critique consciencieuse et éclairée ».

La figure du spéculateur étranger, surtout anglais, qui dépouille les richesses de la Belgique est également caricaturée et critiquée. Charles Levêque, rédacteur de *L'Artiste*, dénonce avec vigueur les « amateurs anglais »<sup>42</sup>. Cette « terrible engeance » a déjà dépouillé la Grèce, avec le Parthénon : « Ce n'est pas pour admirer qu'ils voyagent, c'est pour accaparer ». Les motivations sont, selon lui, les « spéculations mercantiles » et « l'orgueil mesquin ». Ces « Vandales » s'attaquent également à la Belgique : « Des bandes de spéculateurs sont répandues sur notre sol, les guinées à la main, ils marchandent les dépouilles de nos vénérables abbayes [...] ». Deux ans avant la création de la Commission des Monuments, Charles Levêque incite le gouvernement à agir pour préserver le patrimoine national en interdisant l'exode des œuvres d'art : « Les plus beaux raisonnements possibles sur la liberté, sur la libre concurrence, ne détruiront pas un fait : c'est que nous ne pouvons lutter contre l'or des Anglais ; c'est que nous devons tenir à conserver nos monuments de toute espèce ; c'est qu'il n'y a qu'un moyen d'empêcher que les étrangers n'accaparent tout ce que nous avons d'objets curieux : défendre leur sortie ».

Ces caricatures de l'amateur cupide, du « juge » profane et du spéculateur étranger offrent, en miroir, le reflet du public idéal : le visiteur de salon conscient de la valeur de l'art, de la liberté de l'artiste et qui ne juge qu'avec circonspection, ainsi que le touriste étranger, exclusivement motivé par le désir d'admirer les œuvres sans vouloir les posséder.

### C. *L'artiste académisé*

#### 1. *L'artiste miséreux*

Le récit intitulé « Question d'argent » publié en 1833, qui relate la commande d'un tableau à un jeune artiste, n'illustre pas seulement la cupidité de certains amateurs, mais également les difficultés financières des artistes et les rapports complexes entre art et argent<sup>43</sup>. L'auteur de l'article souligne la difficulté d'estimer

la valeur financière d'une œuvre d'art. Lorsque l'amateur lui demande, sans grand ménagement, le prix de son tableau, le jeune artiste « souffrait beaucoup ; sa figure expressive dénotait une pénible humiliation, ses joues pourprées trahissaient une vive indignation ». La plupart des jeunes artistes se trouvent devant un dilemme : créer de l'art en écoutant seulement leur inspiration et, dans ce cas, le plus souvent vivre dans la misère, ou accepter de produire des œuvres commerciales pour un public peu connaisseur. Le narrateur, ami du jeune peintre lui conseille – ainsi qu'à tous les artistes lecteurs de son article – de commencer par produire un art commercial et, après avoir fait des économies pendant plusieurs années, de travailler, enfin, pour la gloire : « il n'y a pas d'autres moyens pour l'artiste que la fortune n'a pas favorisé. Il faut qu'il renonce à la perfection, à la gloire, jusqu'à ce qu'il lui soit permis de ne travailler que pour la gloire et pour la perfection ». L'auteur présente une situation plutôt négative des artistes en Belgique au début des années 1830 : « nous avons en Belgique des jeunes gens de mérite qui réunissent toutes les conditions pour obtenir une place honorable dans la carrière des arts, et nous les voyons avec tristesse végéter dans une sphère d'où ils ne pourront sortir que par un coup du hasard ; et les coups du hasard ne sont pas communs ».

Trois autres articles publiés dans *L'Artiste* témoignent de l'impécuniosité des artistes. En 1833, Charles Levêque rend hommage à deux artistes belges qui se sont suicidés : un peintre et un poète <sup>44</sup>. Le peintre Adolphe Charles Maximilien Engel (1801-1833), juriste de formation, avait connu un certain succès dans les salons triennaux des années 1820 ainsi qu'à ceux de La Haye et de Douai. En 1832, il avait remporté la médaille du paysage au salon de Gand. Il semble que ce soit par désespoir professionnel qu'il décide de mettre fin à ses jours. Par son hommage, Charles Levêque reconnaît que la carrière artistique est parfois pénible : « Pour parvenir à une place honorable dans les beaux-arts, il est de rudes et longs sacrifices à supporter, de pénibles privations à passer, de cruels mécomptes à subir ». Il appelle cependant la jeunesse à dépasser ces obstacles car « la récompense est si belle aussi ! » : « il est si doux de se voir rangé parmi les illustrations de son pays ; et d'ailleurs n'y a-t-il pas dans la culture des beaux-arts d'amples dédommagements à trouver, de touchantes consolations à obtenir, et de ces bonheurs à goûter qui échappent à la foule insensible ou préoccupée de soins plus vulgaires ? ». Les propos de Charles Levêque ne consolent sans doute pas les nombreux artistes qui doivent faire face à des difficultés matérielles importantes.

Quelques mois après cet article, dans la même revue, le peintre Lorenzo Zampiera publie ses souvenirs du temps où, à dix-huit ans, il partit poursuivre sa formation à Paris, dans l'atelier de Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824) <sup>45</sup>. Il décrit, dans son récit intitulé « Souvenirs d'artistes. La misère », comment la solitude, les déceptions amoureuses et les difficultés financières l'ont amené lui aussi au bord du suicide. Il dénonce la misère qui est « Mortelle pour l'âme comme pour le corps. Elle glace l'imagination, repousse l'inspiration, détruit les nobles pensées, arrête les projets élevés ; elle fatigue et dégoûte à la fois. Elle revêt toute la nature de son prisme désolant : acharnée, elle flétrit le talent de l'artiste, elle annule toute sa puissance ; elle enchaîne toutes ses facultés ». Le récit de Lorenzo Zampiera est une des premières



illustrations de cette « bohème » que vivent, avec beaucoup d'autres, les jeunes artistes belges à Paris <sup>46</sup>.

Un troisième témoignage, également publié dans *L'Artiste* permet d'imaginer l'état d'un artiste lors de sa première participation à un salon des beaux-arts <sup>47</sup>. Le salon est le lieu de toutes les espérances, notamment celle d'y vendre quelques œuvres. Ce témoignage émouvant est signé par un certain Amédée. On y découvre le travail préparatoire de l'artiste, son anxiété à l'inauguration, la difficulté à entendre des remarques désobligeantes et la déception face aux résultats financiers plutôt médiocres. L'artiste a travaillé un an pour terminer son œuvre destinée au salon, « un an de pénibles efforts ». Avant l'exposition, il demande l'avis de plusieurs de ses amis qui tous font des commentaires divergents. Il décide toutefois d'exposer son œuvre au public : « J'étais cependant décidé à affronter les dangers de l'exposition ». Le premier jour d'exposition, l'artiste, « inquiet, agité, malade de corps et d'âme », se place dans la foule pour écouter les commentaires du public à propos de son œuvre, mais celle-ci mal placée, n'attire pas l'attention. Le regard du public sur son œuvre revêt une importance considérable pour l'artiste, à la fois pour la reconnaissance de son art dans lequel il s'est tant investi personnellement (« il y avait toute l'existence d'un jeune homme dans cette petite toile ») et dans l'espoir de la vendre (« Si mon tableau me restait, j'étais perdu sans ressources ; pour l'achever, mes privations, ma sévère économie, le fruit de mes veilles nombreuses, mes travaux furtivement achevés n'avaient pu suffire. Je m'étais endetté, mes créanciers perdaient patience, ma liberté était menacée »). Après avoir subi les jugements d'une « étrangère célèbre » et « les revues critiques dans les journaux », Amédée parvient à vendre son tableau, mais à un « brocanteur », pour un prix nettement inférieur à celui que ce dernier avait pour mission d'offrir. Ce vendeur s'est enrichi au détriment de l'artiste : « Je vendis mon tableau pour 800 francs à un brocanteur, qui, je l'ai su ensuite, avait ordre de me l'acheter pour 1 500. Il se fit payer une commission de 100 francs, ce qui porte la somme totale à 1 600 francs, dont la moitié pour moi ». Vu l'influence de ce marchand, Amédée est obligé d'accepter sans protester : « Je voulus me plaindre, mes amis me conseillèrent de garder le silence, parce que cet homme était en position de faire beaucoup de mal aux jeunes artistes ». La déception d'Amédée est grande.

Même si les récits de Charles Levêque, Lorenzo Zampiera et Amédée sont des fictions, ils n'en demeurent pas moins des témoignages de la vie de l'artiste et des difficultés qu'il rencontre dans les premières années qui suivent l'indépendance belge.

Et pourtant, même dans ce contexte difficile, de nombreux discours insistent sur le désintéressement dont doit faire preuve l'artiste. Désiré van den Schrieck (1786-1857), collectionneur et protecteur d'artistes, fait remarquer à un de ses jeunes protégés, qu'il doit « travailler plutôt pour sa réputation qu'il commence à établir que pour l'intérêt » <sup>48</sup>. En 1834, la Société des Amis de Gand reconnaît que si elle a pu acquérir de nombreux tableaux pour la loterie artistique, c'est grâce au « noble désintéressement » des artistes qui ont accepté de diminuer le montant de leurs productions <sup>49</sup>.

Un fossé se creuse entre la masse d'artistes vivant dans des conditions difficiles et devant sacrifier leur art au goût du public et quelques autres qui obtiennent de prestigieuses commandes publiques de l'État en traitant de thèmes patriotiques.

## 2. *L'artiste patriotique*

Les beaux-arts pouvant servir à glorifier la Belgique et à exciter le sentiment national, l'artiste a un rôle important à jouer au sein du jeune État belge. Dans le même temps, de nouvelles tendances artistiques apparaissent et certains contemporains font coïncider la révolution politique avec une révolution stylistique qui se cristallisera autour de l'opposition entre les anciens classiques et les jeunes romantiques. Dans la revue *L'Artiste*, Charles Levêque écrit, à propos de 1830, que « la Belgique a bien, cette année-là, secoué deux jougs, deux jougs étrangers, également lourds à porter. [...] D'une part, c'étaient nos frères du nord qui nous traitaient le moins fraternellement possible ; de l'autre, c'étaient les Grecs et les Romains, toute l'antiquité de M. Odevaere et de ses amis ; double oppression qui fut brisée par deux grandes puissances, par le peuple et par un homme de génie. Ainsi la politique et l'art eurent leurs barricades, leurs combats, leur triomphe. Merci peuple ! merci, homme de génie ! »<sup>50</sup>.

Quelques jeunes peintres et sculpteurs, sensibles aux nouveaux courants romantiques, vont mettre leurs pinceaux et ciseaux au service de la nation ; par leurs tableaux d'histoire et leurs sculptures représentant les grands faits du peuple belge, ils font vibrer la fibre nationale. Parmi ces artistes patriotiques, deux jeunes Anversois se distinguent particulièrement : le peintre Gustave Wappers (1803-1874) et le sculpteur Guillaume Geefs (1805-1883). Le premier, déjà célébré au salon bruxellois de 1830 avec *Le dévouement du bourgmestre Van der Werff*, obtient, en 1832, la première commande picturale du gouvernement belge pour son tableau *Épisode des journées de Septembre 1830* qui sera terminé en 1835 (aujourd'hui conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)<sup>51</sup>. Quant à Guillaume Geefs, il se charge de la partie sculpturale du premier monument national, élevé place des Martyrs<sup>52</sup>.

Il n'est pas simple de se charger d'une commande patriotique. Les candidats sont souvent nombreux et la sélection complexe, le financement s'étale parfois sur de nombreuses années et l'artiste doit apprendre à composer avec la politique. Le cas du monument de la place des Martyrs est exemplaire : dès le 25 septembre 1830, le gouvernement décide, sur l'impulsion de Charles Rogier, d'ériger, place Saint-Michel (qui deviendra la place des Martyrs), un monument aux morts des Journées de septembre. Plusieurs années sont nécessaires pour trouver les financements : aux dons des membres du gouvernement provisoire viennent s'ajouter les souscriptions publiques et le financement octroyé par le Parlement. En 1832, un concours est organisé treize artistes y participent mais aucun n'est retenu. La commission chargée de la réalisation de ce monument désigne alors, sans concours, l'architecte Tilman François Suys et le sculpteur Guillaume Geefs. En mai 1833, l'exposition publique de leur projet suscite de nombreuses critiques. Seules les remarques concernant la partie architecturale sont prises en compte par la commission. Le monument ne sera inauguré que le 24 septembre 1838. Il faudra encore près de dix ans pour que les bas-reliefs et les anges soient également placés [illustration n° 19].

Les débats dans la presse et le public, à propos de l'allégorie de la Patrie qui surmonte le monument, révèlent la difficulté pour les artistes chargés des commandes patriotiques, de coupler liberté artistique et réalisme politique. Fin 1834, une polémique surgit dans la presse : un fonctionnaire public aurait exercé des pressions pour que Guillaume Geefs modifie l'allégorie de la Patrie. Dans une lettre adressée au ministre de l'Intérieur, Guillaume Geefs dément catégoriquement cette information : « M. le ministre, Pour satisfaire au désir exprimé dans votre lettre d'hier, j'ai l'honneur de vous informer que, me tenant tout à fait en dehors de la politique des journaux, je n'ai connu que par ricochet qu'il avait été question de moi et de l'une de mes œuvres. Je déclare, d'ailleurs, formellement que je n'ai cédé aux ordres, ni même aux invitations ou conseils de qui que ce soit, en modifiant momentanément le modèle de la statue de la place des Martyrs »<sup>53</sup>. Un article dans *L'Artiste* signé de la plume de Charles Levêque, ardent défenseur de Guillaume Geefs, révèle, à partir des problèmes que ce sculpteur rencontre, toutes les difficultés pour un artiste de tenir compte de la dimension politique : « Nous vivons dans un temps bien singulier ! Un artiste est dans son atelier bien tranquille, bien insouciant des querelles de partis ; il travaille, il étudie, il tente des effets ; et bien ! sans s'en douter le moins du monde, il fait de la politique »<sup>54</sup>. Chaque détail iconographique dans ce type d'œuvre peut prendre une dimension politique ; dans ce cas-ci c'est la draperie de l'allégorie de la *Patrie* : « S'il ajoute une draperie, on lui reprochera sa condescendance envers les catholiques ; s'il représente le nud, on dira qu'il est libéral et peut-être même ira-t-on jusqu'à l'accuser de *lubricité*, ce qui pour le moment est la plus épouvantable de toutes les accusations, attendu qu'en général on ne sait pas trop au juste ce que c'est ». Charles Levêque s'insurge contre la polémique dans la presse à propos des choix artistiques de Guillaume Geefs : « et voilà une polémique virulente contre l'artiste qui, je vous jure, ne comprend rien à toutes ces distinctions de *catholiques* et de *libéraux*, et s'en inquiète même fort peu, ce en quoi il fait très bien ». L'artiste n'est pas habitué à devoir interpréter politiquement et justifier chaque détail iconographique : « le voilà traduit à la barre de l'*opinion publique* (style de journaliste), et il faut qu'il rende compte des *pourquoi* et des *comment*, parce qu'il a voulu essayer, dans son atelier, l'effet que produirait une draperie. Tout cela est bien pitoyable, n'est-il pas vrai ? ». L'auteur de l'article plaide pour une liberté de création de l'artiste ; il conclut « que l'artiste est en dehors de toutes leurs querelles ; qu'il lui est accordé une liberté dont il ne doit compte qu'à ses pairs, et qu'il n'est ni généreux ni même loyal d'aller suspecter des intentions dégradantes chez l'homme à talent qui ne suit que ses inspirations ».

La commande officielle est un « travail national », comme le précise le préambule de l'arrêté royal du 7 janvier 1835 qui décide l'exécution, par des sculpteurs belges, de statues des grands hommes de la Belgique : « Voulant honorer la mémoire des Belges qui ont contribué à illustrer leur patrie, et exciter, tout à la fois, une noble émulation parmi les statuaires les plus distingués du pays, en les appelant à un travail national »<sup>55</sup>.

L'artiste patriotique qui met son art au service de la nation rencontre de nouvelles difficultés car il doit apprendre à composer avec le politique. Dans le contexte de l'exaltation patriotique des premières commandes officielles de l'État belge, l'art prend en effet une dimension politique particulière et inédite pour ces artistes

belges. Un nouveau rapport s'instaure entre l'artiste et le pouvoir. Certains peintres et sculpteurs jouent un rôle central au sein de la jeune nation ; ils s'apparentent à de véritables fonctionnaires de l'État. Ce sont les « artistes officiels » du gouvernement belge <sup>56</sup>, ils sont d'ailleurs sur le point d'être « académisés » par l'État.

### 3. *L'artiste académisé*

En 1833, les députés de la Chambre débattent des projets du ministre de l'Intérieur Charles Rogier et du député libéral Barthélemy Dumortier. Tous deux, mais par des modalités différentes, proposent une réforme de l'Académie royale des Sciences et des Belles-Lettres de Belgique, dont Barthélemy Dumortier est membre depuis 1829, notamment en lui adjoignant une classe des Beaux-Arts pour les artistes. Malgré l'accueil enthousiaste de la plupart des députés et de la presse, le contexte politique et militaire entraîne l'ajournement de cette mesure. L'adjonction d'une classe des beaux-arts à l'Académie royale de Belgique ne sera réalisée que douze années plus tard, en 1845 <sup>57</sup>.

L'académisation de l'artiste marquera dès lors le couronnement du cursus artistique de l'artiste, généralement un artiste très introduit dans les institutions artistiques et proche des milieux officiels grâce aux commandes qu'il a réalisées. On trouvera souvent en une seule et même personne, l'artiste institutionnel, officiel et académisé. Le parcours du peintre Gustave Wappers, entre sa première commande officielle et son anoblissement, est en cela exemplaire : il est nommé professeur à l'académie des beaux-arts d'Anvers en 1832 (l'année même où il obtient la commande de *l'Épisode des Journées de Septembre 1830*), il en devient directeur en 1839, il est membre de la classe des beaux-arts de l'Académie royale Belgique dès sa fondation en 1845 et il est anobli en 1847.

Les projets de création de la classe des beaux-arts à l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres, présentés à la Chambre en 1833, ne sont pas simplement le fruit de la pensée d'un ministre de l'Intérieur désireux de créer un corps consultant d'artistes liés à l'État, dans lequel les beaux-arts auraient un rôle politique à jouer, et d'un député libéral, académicien lui-même, pour qui l'adjonction d'une nouvelle classe donnerait plus d'ampleur encore à son institution ; ils sont l'aboutissement d'une longue transformation du statut de l'artiste et des beaux-arts, entamée dès la fin de la période autrichienne.

Le discours du ministre de l'Intérieur, Charles Rogier, à la Chambre, en décembre 1833 présente d'ailleurs de nombreuses similitudes avec le mémoire du peintre André Corneille Lens envoyé, en 1769, au gouverneur général Charles de Lorraine <sup>58</sup>. Voici comment s'exprime Charles Rogier : « Les beaux-arts ont jeté un trop grand éclat en Belgique, les chefs-d'œuvre des Rubens, des Van Dyck, des Grétry et d'autres grands maîtres ont porté trop loin la renommée de nos artistes, pour qu'ils n'aient pas leur place bien marquée à l'académie de Belgique. Les artistes aussi ont besoin d'un lien qui les rapproche et les excite à s'occuper ensemble des progrès de leur art. Eux aussi ont des idées à échanger, des conseils, des encouragemens à se donner, des conceptions à mûrir en commun. Rapprocher les artistes entre eux, les mettre en rapport avec les hommes les plus éclairés du pays, avec des littérateurs et des savans, dévoués comme eux aux travaux et aux jouissances de l'esprit, c'est leur offrir des occasions faciles

d'étendre leurs idées, de former leur goût et d'approfondir leurs études ; c'est ennoblir l'art aux yeux de l'artiste, et par conséquent agrandir son domaine et servir utilement ses progrès »<sup>59</sup>.

À plus d'un demi siècle d'intervalle, tant Lens que Rogier proposent de créer une élite d'artistes portant le titre d'« académicien », Lens en formant un corps académique au sein de l'académie des beaux-arts d'Anvers et Rogier en créant une classe des beaux-arts au sein de l'Académie royale des Sciences et des Belles-Lettres de Belgique. En 1769, lorsque Lens rédige son mémoire, l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres n'est encore qu'une société de lecture ; la fondation aura lieu, trois ans plus tard, en 1772. Les projets de Lens et de Rogier rehaussent le statut de l'artiste mais si le premier espère le libérer du milieu corporatiste, ce n'est pas le cas pour Rogier puisque les corporations sont supprimées depuis longtemps. Ce dernier espère créer une élite au sein d'une profession libéralisée depuis longtemps déjà. Si les deux protagonistes utilisent les mêmes termes de « beaux-arts » et « artistes », il s'agissait pour Lens d'une de leurs premières utilisations, alors que ces termes sont d'un usage courant en 1833. Charles Rogier n'a d'ailleurs plus besoin d'insister, comme Lens, sur la distinction à opérer ni entre artistes et artisans ni entre arts mécaniques et arts libéraux. Enfin, tous deux visent à mettre en valeur la dimension intellectuelle et la distinction de l'artiste et utilisent pour ce faire la métaphore de la noblesse de l'art. Le rôle que les beaux-arts peuvent jouer pour le prestige de la patrie est mis en avant dans les deux projets mais, bien sûr, cette dimension est nettement plus présente chez le ministre de l'Intérieur de la nation belge que chez le peintre de cour du gouverneur général des Pays-Bas autrichiens.

Si le projet de Lens est abandonné, celui de Rogier n'est que reporté et sera réalisé douze années plus tard.

### 3. Les institutions

#### A. *Un enseignement national*

##### 1. *Le temps des hésitations*

« L'enseignement est libre », déclare la Constitution belge<sup>60</sup>. Cependant, dans le domaine artistique, on assiste davantage à l'affirmation d'un réseau officiel d'institutions chargées de l'enseignement sous la surveillance de l'État, qu'à un foisonnement d'initiatives privées. Le gouvernement provisoire hésite dans un premier temps à subventionner les académies et les écoles de dessin et propose plutôt de laisser celles-ci aux soins des autorités communales qui traditionnellement les soutiennent. Trois mois après la Révolution, le gouvernement provisoire se demande si « dans la situation présente du pays, et quand l'État a besoin de tous ses revenus pour satisfaire à des besoins plus graves et plus pressants, il conviendrait de laisser à sa charge ces dépenses qui peuvent être considérées comme de luxe, et si on ne pourrait pas laisser aux villes qui possèdent des écoles et académies, le soin de les entretenir, quand surtout elles recueillent les plus grands avantages »<sup>61</sup>.

Durant les années 1831 et 1832, l'État belge se contente de mesures ponctuelles visant à maintenir les principales institutions, tout en limitant les implications financières. Les premières interventions du gouvernement se rapportent à l'académie d'Anvers qui, depuis 1817, occupe officiellement la première place parmi les

établissements d'enseignement artistique. Les autorités communales d'Anvers affirment que c'est « une institution publique nationale, dont les dépenses générales devraient par leur nature, être à charge de l'État »<sup>62</sup>. Le 9 mars 1831, un arrêté du Régent établit que le financement de cette académie par le gouvernement hollandais est « provisoirement » maintenu<sup>63</sup>. En 1832, l'État commence à se préoccuper des nominations de professeurs et des octrois de bourses aux étudiants de l'académie anversoise<sup>64</sup>.

La situation des autres académies et des écoles de dessin est plus difficile. Le maintien des subsides aux académies de Bruxelles et de Bruges suscite des critiques à la Chambre lors du vote du budget<sup>65</sup>. Le député libéral représentant l'arrondissement de Bastogne, François d'Hoffschmidt (1797-1854), se demande si ces établissements, y compris celui d'Anvers, ne relèvent pas plus de « l'intérêt de localité » que de « l'intérêt général »<sup>66</sup>. La plupart des institutions d'enseignement ne subsistent que grâce au soutien des autorités communales<sup>67</sup>.

## 2. *L'intervention de l'État*

À partir de l'année 1833, l'État poursuit plus systématiquement l'action du gouvernement précédent en matière d'enseignement artistique. Dès janvier, il demande l'envoi de rapports annuels de la part du gouverneur, concernant les académies et écoles de dessin de la province<sup>68</sup>. Dès le mois de mars, quelques bourses permettent aux jeunes artistes de parfaire leurs études à l'étranger, essentiellement à Paris et Rome<sup>69</sup>. Les subsides aux élèves pour étudier à l'académie d'Anvers se multiplient<sup>70</sup>. En août, le gouvernement reprend, de manière limitée, l'attribution de médailles pour les lauréats de la fin de l'année académique<sup>71</sup>. Le ministre de l'Intérieur explique à l'académie d'Ypres la raison pour laquelle il n'avait plus accordé de médailles : « d'une part il n'y avait point au budget, d'allocation spéciale pour cet objet, et d'autre part, parce qu'il n'avait point encore été décidé si le gouvernement continuerait d'allouer de pareilles médailles »<sup>72</sup>. À partir de l'année académique 1834-1835, l'envoi des rapports annuels et l'octroi des médailles mis en place par Guillaume I<sup>er</sup> sont à nouveau assurés<sup>73</sup>.

En ce qui concerne les subventions aux institutions d'enseignement artistique, elles continuent à n'être octroyées qu'aux académies d'Anvers, Bruges et Bruxelles, et le ministre de l'Intérieur en refuse toute majoration<sup>74</sup>. La situation se modifie en 1835 : l'académie de Bruxelles voit son subside augmenter et, pour la première fois, celles de Liège et de Gand sont également financées<sup>75</sup>. Bien que justifiées par les réorganisations entreprises dans ces établissements, ces mesures ne font pas l'unanimité lors du vote du budget à la Chambre. Le député catholique représentant l'arrondissement de Tielt, Léon de Foere (1787-1851), critique l'extension du financement et menace : « Il ne faut pas ainsi fonder aux frais de l'État des établissements qui doivent être à la charge des localités [...] Si le gouvernement persiste à vouloir fonder à Liège et à Bruxelles, je demanderai une allocation pour celle de Tournay et j'engagerai chacun de mes collègues à faire la même demande pour sa localité »<sup>76</sup>.

Par le biais de ces interventions financières, l'État augmente son influence sur ces institutions en mutation puisqu'il subordonne ces subsides à l'approbation des



règlements et des nominations de professeurs comme le gouvernement hollandais l'avait fait pour l'académie d'Anvers. Les arrêtés relatifs aux académies de Bruxelles, de Gand et de Liège mentionnent clairement que l'aide de l'État est allouée « sous la condition que la réorganisation, les règlements et les nominations des directeurs et professeurs à l'Académie seront soumis à l'approbation du roi »<sup>77</sup>. Le gouvernement surveille dès lors minutieusement les nominations et se renseigne parfois sur les enseignants nommés pendant la période hollandaise. À Gand, le ministre de l'Intérieur ayant appris qu'un professeur serait hollandais, il demande des informations sur ce personnage et particulièrement sur sa « conduite politique »<sup>78</sup>.

L'octroi de subsides est limité aux établissements des villes principales et, lorsqu'en 1835, l'École de Dessin de Saint-Nicolas demande un subside de 400 francs au Roi, le ministre de l'Intérieur répond que « la modicité des fonds alloués au budget du présent exercice en faveur des beaux-arts ne me permet point de proposer au Roi »<sup>79</sup>. Dans sa réponse à la demande de l'École de Dessin d'Audenarde, il est encore plus explicite : cette école, selon lui, « ne peut, sous aucun rapport, être comparée avec celles qui reçoivent des subsides de l'État » et « le gouvernement ne pourrait accueillir la demande faite en faveur de cet établissement sans en agir de même à l'égard d'un grand nombre de requêtes, de même nature, qui ont été présentées depuis quelque temps »<sup>80</sup>.

Cette période de réforme des académies, qui touche également Louvain en 1834, s'accompagne de nombreuses créations<sup>81</sup>. Rien qu'au cours de l'année 1835, de nouvelles écoles de dessin sont fondées à Enghien, Namur et Nieuport et un projet apparaît à Dinant<sup>82</sup>. L'État participe parfois à l'ouverture de nouveaux établissements comme l'« École-atelier » de gravure à Bruxelles en 1836. Il ne s'agit plus d'un établissement communal dans lequel il tente de s'immiscer mais d'une école placée directement sous sa surveillance<sup>83</sup>.

L'intervention du gouvernement ne signifie pas la disparition du soutien communal. Dans la plupart des cas, il est même réaffirmé et les autorités communales sont parfois à l'origine des réformes ; elles continuent à financer les établissements et assurent leur propre représentation au sein de la direction. Le cas de Liège est exemplaire : le bourgmestre Louis Jamme est à la base de la transformation de l'établissement auquel le conseil de régence accorde un financement important et dont la direction est composée notamment, du bourgmestre et de plusieurs représentants communaux. Les académies et écoles de dessin, excepté l'école de gravure, sont devenues des établissements publics gérés par les pouvoirs communaux et supervisés par l'État.

En ce qui concerne le contenu de l'enseignement, on assiste tout d'abord au développement de la connaissance théorique, qui s'applique non seulement aux artistes, mais également aux artisans. En soutenant la transformation de l'Académie de Dessin de Liège en Académie des Beaux-Arts, L. Renard explique que même l'artisan et l'ouvrier doivent dépasser la simple imitation grâce à la connaissance intellectuelle : « Parmi nous l'apprentissage est trop manuel, trop mécanique ; y persister c'est adopter imprudemment une marche inverse à celle qu'il faudrait suivre. Ne pas associer le travail de l'intelligence à celui de la main et des bras, ne pas faire même que les bras et la main ne soient que les instruments dociles de la pensée, c'est

perpétuer l'homme machine, au lieu de créer l'homme intelligent »<sup>84</sup>. La réforme désirée par le gouvernement hollandais, en 1829, n'ayant pu être généralisée suite aux troubles révolutionnaires, c'est après 1830 que les cours de dessin linéaire, de géométrie et de perspective se développent véritablement dans les académies et écoles de dessin. Dès décembre 1831, le ministre de l'Intérieur indique que « Le Ministère se propose de rendre les écoles de dessin plus utiles, en engageant les villes à y introduire le dessin linéaire, nécessaire dans plusieurs branches des arts industriels, et en exigeant désormais, pour obtenir les médailles, de s'être distingué dans l'étude de ce dessin »<sup>85</sup>. Le gouvernement s'intéresse aussi à l'enseignement de la peinture et, en 1833, il octroie un prêt sans intérêt de 1 000 francs au peintre bruxellois François Bossuet (1798-1889) pour la publication d'un ouvrage sur la perspective appliquée à la peinture<sup>86</sup>. Un peu partout les cours scientifiques appliqués aux arts sont mis en place ainsi que des cours d'architecture et de gravure. Lors de la réorganisation de 1835-1836, l'académie de Bruxelles introduit des cours de physique mécanique, d'anatomie et d'ostéologie<sup>87</sup>. Elle insiste également, à cette occasion, sur l'importance des cours de peinture et de sculpture, mais le cours de peinture n'est pas encore réellement institué<sup>88</sup>. L'académie d'Anvers perd son monopole d'enseignement de la pratique artistique, plusieurs académies ou écoles de dessin offrant dorénavant des cours de peinture et de sculpture ; c'est le cas des académies de Gand et de Liège. Dans le cadre de la réforme de cette dernière, L. Renard explique que l'établissement de Liège ne doit pas se contenter d'être une école de dessin mais doit devenir une académie à part entière car « Le but de l'enseignement académique est de pousser les connaissances théoriques et pratiques du dessin jusqu'à l'invention, de rendre les élèves, dans toutes les branches de l'art, assez forts pour composer sur un sujet donné [...] »<sup>89</sup>.

La Belgique possède vers 1835 un réseau d'enseignement artistique d'une quarantaine d'établissements<sup>90</sup>. La prédominance de cet enseignement officiel, qui ne se limite plus seulement aux cours de dessin, n'entraîne cependant pas la disparition des ateliers qui continuent à compléter cette formation. Toutefois, les académies désirent de plus en plus que cette formation en atelier soit donnée au sein de l'académie, ce qui crée parfois quelques tensions. À Bruges, le nouveau directeur de l'académie refuse d'assurer les cours de peinture au sein de l'établissement : « aucun de mes prédécesseurs n'a été tenu de donner des leçons de peinture toute l'année. Mon intention est de faire un atelier d'élèves chez moi où moyennant une rétribution annuelle, j'enseignerai la peinture durant la belle saison [...] »<sup>91</sup>. L'assemblée générale de l'académie réaffirme toutefois que ces cours seront donnés dans l'établissement<sup>92</sup>. Une formule mixte consiste à insérer les ateliers d'artistes au sein même de l'institution. Cette pratique, déjà développée pendant la période hollandaise gagne même la prestigieuse Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Le règlement de 1841 de cette institution stipule qu'« Il sera établi, dans les locaux de l'Académie, des ateliers permanents de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure »<sup>93</sup>. L'établissement créé à Bruxelles en 1836 pour l'enseignement de la gravure sous la dénomination « école-atelier » étend cette pratique à l'ensemble des cours. Ce système présente des analogies avec celui de la « Meisterschule » (classe magistrale) développé durant la même période en Allemagne<sup>94</sup>.

## B. Des sociétés artistiques et un salon national

### 1. Les sociétés artistiques

Le changement de régime politique cause de nombreux problèmes aux structures d'encouragement des beaux-arts. Plusieurs sociétés connaissent des difficultés, certaines sont même supprimées lors des troubles politiques de 1830. La société de Gand est en léthargie <sup>95</sup>. À Liège, la récente Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts disparaît <sup>96</sup> et la société de Bruxelles connaît le même sort. François Joseph Navez estime que celle-ci a été « dissoute en 1830, ou au moins ne s'est-elle plus assemblée ni n'a donné aucun signe de son existence depuis cette époque » <sup>97</sup>. L'ancien président, le duc d'Ursel, mentionne également qu'elle « n'existe plus depuis 1830 » <sup>98</sup>. Il continuera toutefois pendant plusieurs années à signer différentes lettres en tant que « président de la société » <sup>99</sup>.

« Les Belges ont le droit de s'associer ; ce droit ne peut être soumis à aucune mesure préventive », proclame la Constitution belge de 1831, une des plus libérales de l'époque <sup>100</sup>. Cette liberté d'association est propice à la création de nouvelles sociétés, surtout à partir de 1833. Des sociétés de type « savant » sont créées à Mons et Anvers. La société montoise fondée en 1833 sous la dénomination de Société provinciale des Sciences, des Arts et des Lettres, a pour but de « cultiver les Sciences, les Arts et les Lettres, et contribuer à leur développement, ainsi qu'au succès de leur application » <sup>101</sup>. À Anvers, où plusieurs tentatives de ce genre avaient échoué sous l'Empire et le régime hollandais, une Société des Sciences, des Lettres et des Arts d'Anvers est fondée le 10 novembre 1834 <sup>102</sup>.

Durant les années 1830, ce sont surtout les sociétés artistiques privilégiant les expositions qui sont en plein essor. En France, ce type d'associations se développe surtout pendant la Monarchie de Juillet, notamment à Strasbourg (1831), Marseille (1832), Rouen et Metz (1834), Lyon et Nantes (1836) <sup>103</sup>. En Belgique, ces sociétés, déjà très actives pendant la période hollandaise, continuent à jouer un rôle essentiel dans la vie artistique. À Bruxelles, les activités de l'ancienne Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts, suite à sa suppression en 1830, sont reprises par l'État. En 1831, un Institut des Beaux-Arts est créé dans cette ville et, contrairement à l'appellation, il ne s'agit pas d'une association de type savant comme les instituts de France ou des Pays-Bas, mais d'une société artistique. Bien que la revue *L'Artiste* la présente simplement comme l'ancienne Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles rebaptisée, cette association n'organise plus de salons triennaux mais des expositions semestrielles pour les artistes exclusivement bruxellois au cours desquelles, grâce à des souscriptions de particuliers, elle acquiert des œuvres d'art <sup>104</sup>. À Gand, où existe déjà une Société des Beaux-Arts depuis 1808, une seconde société est fondée en 1832 sous la dénomination de Société des Amis des Beaux-Arts. Comme l'Institut des Beaux-Arts de Bruxelles, elle est exclusivement destinée à jouer un rôle économique par l'organisation d'expositions semestrielles et d'achat d'œuvres d'artistes gantois au moyen de souscriptions donnant lieu à la redistribution, par le sort, des lots acquis <sup>105</sup>. Après quelques tensions avec la Société des Beaux-Arts de la même ville, les deux sociétés finissent cependant par s'associer pour l'organisation du salon triennal <sup>106</sup>. À Liège, où l'éphémère société artistique a été dissoute en 1830, une nouvelle Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts est fondée en

1832<sup>107</sup>. Quant à la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers, elle reprend surtout son activité à partir de 1833 pour préparer le salon de 1834. Elle souligne bien son indépendance par rapport à l'académie de la ville : « c'est à tort que plusieurs personnes confondent sans cesse l'Académie Royale de cette ville avec la Société d'Encouragement [...] ces deux institutions n'ont de commun que le but de leurs travaux ; hors de là elles sont tout à fait distinctes et indépendantes l'une de l'autre »<sup>108</sup>.

L'intervention des pouvoirs publics au sein de ces différentes sociétés s'affirme. Non seulement l'État supervise la société de Bruxelles mais, ailleurs, les autorités communales sont régulièrement représentées dans leur direction. Même les sociétés créées à l'initiative de particuliers tendent à s'apparenter à des associations quasi « publiques ». À Malines, la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts est présidée par le bourgmestre et l'exposition qu'elle organise se tient dans l'hôtel de ville<sup>109</sup>. À Liège, un tiers de la commission de direction de la société artistique est formé de membres du conseil de régence tandis que les autorités communales fournissent le local<sup>110</sup>. La participation communale a cependant ses limites, notamment à Gand, où la régence refuse à la société artistique un subside exceptionnel pour les expositions<sup>111</sup>.

## 2. *Un salon national*

Les difficultés politiques et économiques des deux premières années qui suivent l'indépendance de la Belgique sont peu profitables à l'épanouissement des salons. Le salon de Bruxelles de 1830, qui se tient au moment des troubles révolutionnaires, avait été d'autant plus brillant qu'il avait eu lieu en même temps que l'exposition des produits de l'industrie nationale<sup>112</sup>. Bien que rétrospectivement, le *Dévouement du bourgmestre Van der Werff* de Gustave Wappers, qui y était exposé, soit considéré comme l'un des manifestes artistiques de l'indépendance belge, ce salon et les pièces qui y étaient présentées, appartiennent encore à la période hollandaise sous laquelle leur organisation s'est opérée<sup>113</sup>. Après le succès du salon de 1830, l'organisation des salons postérieurs subit les contraintes dues aux troubles politiques et militaires. La société artistique d'Anvers doit annuler son salon prévu en 1831 et les salons triennaux ne reprennent que l'année suivante à Gand, en dépit des problèmes économiques et des embarras de locaux<sup>114</sup>. L'exposition de 1832 se tient finalement dans le hall de l'université de Gand grâce à l'aide financière de Charles Van Hulthem, mais il est moins brillant que les précédents<sup>115</sup> ; quant aux salons de Malines et de Liège, ils sont suspendus jusqu'en 1834.

Dans le domaine de l'encouragement, l'essor des sociétés se double d'un engouement pour les salons. La multiplication des publications concernant les expositions témoigne de l'intérêt de plus en plus marqué pour ces événements artistiques devenus incontournables, et les comptes rendus des salons sont publiés dans la presse, les pouvoirs organisateurs étant conscients de l'avantage à faire connaître l'exposition par cette voie. Lors du salon de Bruxelles de 1833, la commission directrice offre des cartes d'entrée aux rédacteurs des principaux journaux<sup>116</sup>. La presse spécialisée connaît une nouvelle étape avec la création de la revue *L'Artiste* en 1833. Quant à la formule des « annales » consacrées aux salons, réalisée pour la

première fois par Liévin De Bast en 1820, elle est réactualisée en 1836 par Auguste Voisin <sup>117</sup>. La même année, Louis-Joseph Alvin publie un important compte rendu du salon de Bruxelles <sup>118</sup>.

L'organisation d'expositions se développe particulièrement dans le but d'offrir aux artistes le moyen d'écouler leurs productions. L'institut de Bruxelles et la société de Gand organisent des expositions locales à cet effet. Cependant, elles ont parfois un but caritatif ; c'est le cas de celle de 1833, organisée à Bruxelles, constituée « d'objets d'arts et d'ouvrages de dames » regroupés au profit de réfugiés politiques <sup>119</sup>. Ces expositions permettent également de commémorer des événements politiques dont les Journées de septembre 1830, évoquées par les œuvres de Gustave Wappers et de Guillaume Geefs <sup>120</sup>. Celles de ce dernier, dont son projet pour la place des Martyrs, sont présentées dans son atelier et le tableau de Wappers sur la Révolution belge est exposé au musée de Bruxelles. Le *Moniteur belge* souligne que « Cette exposition attire toujours une foule de curieux » <sup>121</sup>.

Les salons triennaux reprennent en 1832, mais ils rassemblent beaucoup moins d'œuvres que ceux organisés durant les dernières années de la période hollandaise au cours desquelles le salon de Gand avait atteint 567 numéros en 1829 et celui de Bruxelles, 692 numéros en 1830 [voir annexe 1]. Les difficultés politiques combinées à l'application de mesures de sélection constituent les causes principales de cette diminution.

L'année 1834 est particulièrement riche puisque, outre le salon triennal d'Anvers, les sociétés de Liège et de Malines organisent leur première exposition depuis l'indépendance. À propos de celle de Liège, un journaliste de la revue *L'Artiste* la décrit dans ces termes : « pour la première fois, une exposition qui peut rivaliser avec celles de nos voisins les Flamands » <sup>122</sup>.

L'événement le plus important dans le domaine de l'encouragement est sans aucun doute l'intervention de l'État dans l'organisation du salon bruxellois, à partir de 1833, année au cours de laquelle le gouvernement belge prend cinq arrêtés portant sur l'exposition, entre janvier et octobre 1833 <sup>123</sup>. De même, le 7 janvier 1835, un arrêté royal organise l'exposition qui doit se tenir à Bruxelles en 1836 <sup>124</sup>. Le financement de cette manifestation est pris en charge par le gouvernement <sup>125</sup>. Ce n'est plus une société artistique qui s'occupe de cet événement mais des commissions nommées par le gouvernement <sup>126</sup>. En 1833, trois commissions sont mises en place pour la direction du salon, l'admission des œuvres, et pour le choix des acquisitions et des encouragements <sup>127</sup>. En 1836, une commission de direction se charge de l'organisation de l'exposition à laquelle s'ajoutent un jury d'admission et un jury décernant les encouragements et les récompenses <sup>128</sup>. Le choix des membres de ces commissions et jurys est parfois critiqué dans la presse <sup>129</sup>, de même que l'intervention du gouvernement dans l'organisation des salons provoque de nombreux débats, particulièrement au sein du Parlement.

L'implication de l'État dans l'organisation des expositions bruxelloises donne davantage d'envergure à ces salons et entraîne des changements dans les conditions d'admission des œuvres, dans l'accès au public ainsi que dans les relations avec les autres villes participant au système triennal. Alors que les premiers salons de la fin de la période autrichienne et du début de la période française sont plutôt locaux,

ceux de Bruxelles, Gand et Anvers ont pris de l'ampleur suite à la mise en place du système triennal depuis 1813. En 1833, le gouvernement donne un caractère national au salon de Bruxelles, capitale du jeune État belge, et il tente même de lui donner un statut international en prenant en charge les frais de transport des œuvres des artistes étrangers<sup>130</sup>. Cette extension du salon entraîne l'augmentation du nombre d'œuvres exposées et oblige à une sélection plus stricte des participants par un jury d'admission, selon des critères qui seront de plus en plus contestés au cours des décennies suivantes.

La prétention du salon de Bruxelles de 1833 d'être un salon national instaure également une hiérarchie avec les salons des autres villes. Elle remet en question le système triennal basé sur une égalité entre Anvers, Bruxelles et Gand, ce qui provoque de vifs débats à la Chambre. Suite à l'allocution de Barthélemy Dumortier qui qualifie l'exposition de Bruxelles de 1833 de « nationale » et celles des autres villes de « locales »<sup>131</sup>, le député catholique représentant l'arrondissement d'Anvers, Gérard Legrelle (1793-1871), demande ce qui justifie cette distinction, car selon lui « Il est facile avec de grands mots de venir dénigrer telle localité. Mais je vous demanderai si les expositions qui ont lieu à Gand, à Anvers, à Liège, etc. sont anti-nationales ou moins nationales que celles de Bruxelles »<sup>132</sup>.

Le trop grand nombre d'expositions simultanées est lui aussi dommageable. Ainsi, en 1834, l'organisation simultanée de trois salons (Anvers, Liège et Malines) est particulièrement critiquée. La revue *L'Artiste* constate : « Il y a peu de temps encore que les expositions étaient très-rares en Belgique, et voilà maintenant qu'elles menacent de devenir trop fréquentes » ; elle préconise la centralisation à Bruxelles car « On ne fait pas du fédéralisme en Beaux-Arts comme en politique, et la Belgique ne suffirait pas à alimenter trois écoles distinctes à Anvers, Bruxelles et Gand »<sup>133</sup>. À la Chambre, un des rapports sur le budget du ministère de l'Intérieur souligne même que « dans un territoire aussi restreint que celui de la Belgique, pour que les expositions soient riches en productions des artistes belges, il convient qu'elles ne se renouvellent pas chaque année, mais qu'elles se succèdent à de plus longs intervalles [...] »<sup>134</sup>. En 1835, deux expositions devaient être organisées, l'une à Gand et l'autre à Bruxelles puisque la première rentre dans le système triennal et la seconde est annoncée par le gouvernement. La Société des Amis des Beaux-Arts de Gand estime que le système triennal « vient d'être anéanti par l'arrêté royal qui décide qu'il y aura une exposition de tableaux à Bruxelles dans le courant de l'année 1835 [...] »<sup>135</sup>. Le gouvernement annule finalement l'exposition bruxelloise, ce que critique vivement la revue *L'Artiste* qui estime que cela revient à « sacrifier une exposition nationale à une exposition de localité »<sup>136</sup>. La capitale belge accueillera l'exposition de 1836 et l'arrêté royal qui l'organise revient de facto au système triennal, précisant qu'une exposition « aura lieu à Bruxelles, tous les trois ans »<sup>137</sup>.

Suite à l'implication de l'État dans l'organisation des salons à partir de 1833, et notamment dans le développement des acquisitions d'œuvres d'art, le vote, tant à la Chambre qu'au Sénat, du poste « encouragement des arts » du budget du ministère de l'Intérieur, suscite de nombreux débats. Les sommes qui y sont inscrites augmentent continuellement : 30 000 francs en 1833, 60 000 francs en 1834 et 75 000 francs en 1835<sup>138</sup>. Dans le contexte difficile des premières années de ce jeune État,



l'augmentation des sommes destinées aux beaux-arts et leur utilisation ne font pas l'unanimité : l'intervention de l'État se justifie-t-elle, le gouvernement doit-il opter pour les acquisitions d'œuvres ou des récompenses aux artistes, quelles œuvres acquérir et où les placer ?

Cette intervention de l'État dans les arts est présentée par plusieurs députés comme nécessaire puisque la grande peinture d'histoire est au service de cette jeune nation et remplit ainsi une fonction patriotique <sup>139</sup>. Pour Léon de Foere, au contraire, elle entraîne la décadence de l'art parce que « Les beaux-arts n'ont jamais été encouragés par des subsides accordés par le gouvernement ; mais toujours ils l'ont été par le commerce, la richesse des nations. Les beaux-arts ont prospéré chez nous et ont même fondé une école, quand le gouvernement ne leur accordait pas une obole. L'encouragement aux beaux-arts date du despotisme de Louis XIV et de Bonaparte ; dès que le gouvernement a protégé les beaux-arts, ils ont perdu l'éclat de leur perfection. Cet encouragement n'appartient pas aux administrations : la rivalité, la concurrence, en est la vie » <sup>140</sup>.

En 1833 certains députés, dont le catholique représentant l'arrondissement d'Anvers, François Verdussen (1783-1850), critiquent la reprise par l'État de l'organisation des expositions à Bruxelles, organisation assurée jusque-là par la société artistique. Le ministre de l'Intérieur se justifie : « Le gouvernement n'a pas voulu anéantir les sociétés qui sommeillent ; mais, voyant que celle de Bruxelles sommeillait encore, il a cru devoir prendre l'initiative. Je rends hommage à l'utilité des associations ; mais est-ce à dire que le gouvernement constitutionnel doive être le simple spectateur de ce qui se passe dans la société ? Nous croyons qu'il est des travaux qui, par leur caractère ou leur importance, rentrent dans les attributions du gouvernement. [...] On dit que c'est par favoritisme qu'on a choisi Bruxelles pour l'exposition ; mais si on veut m'indiquer une ville où il soit plus convenable de faire une exposition nationale que la capitale, je la prendrai de préférence » <sup>141</sup>. Un an plus tard, ce même député souligne que cette intervention risque d'entraîner une augmentation du nombre d'artistes, ce qui serait contraire à la loi de l'offre et de la demande <sup>142</sup>. Plusieurs députés sont d'avis que les achats d'œuvres d'art doivent être uniquement le fait de particuliers. Le rapport de la section centrale sur le budget de l'Intérieur en 1834 va dans ce sens : « une expérience toute récente a démontré que ce sont les amateurs riches et éclairés qui, en achetant les bons tableaux, accordent les meilleurs encouragemens et les décernent au véritable mérite ; et cette sorte d'encouragemens n'a point manqué » <sup>143</sup>. Pour Ange Angillis (1776-1844), député libéral de l'arrondissement de Courtrai : « Quand donc on voit que l'encouragement se fait suffisamment par les particuliers, il n'y a point d'utilité de le faire faire par le gouvernement » <sup>144</sup>.

Cependant, la participation des particuliers se limite de plus en plus au système des souscriptions pour la loterie artistique. Dès leur création, les sociétés de Liège et de Gand adoptent ce procédé déjà très répandu pendant la période hollandaise <sup>145</sup>. Même à Bruxelles, l'intervention du gouvernement et la disparition de la société n'entraînent pas la suppression de ce système <sup>146</sup>. Quant aux particuliers qui acquièrent directement des œuvres, leur choix se porte généralement sur des petits tableaux de paysage, de portrait ou de genre. Vu le format et le prix de leurs ouvrages,

les peintres d'histoire trouvent difficilement des acquéreurs autres que l'État. Le témoignage de François Joseph Navez en 1834 est éloquent : « Dans mon pays, ce n'est qu'à force de réfléchir sur ce qui peut plaire qu'on peut espérer de pouvoir placer ses ouvrages, le gouvernement ne faisant rien, devant toujours tourner autour du même cercle d'amateurs, ce cercle étant très circonscrit, les fortunes minces, la vie bien active et beaucoup de luxe, je te demande si je suis forcé de raisonner et de travailler mes ouvrages ? Si je ne travaillois toute l'année comme un nègre, je ne pourrais tenir à mon compte [...] »<sup>147</sup>. Comme l'indique le peintre Lorenzo Zampiera, « Depuis qu'il n'y a plus de riches couvens, il n'y a que le gouvernement qui puisse soutenir la peinture d'histoire ; s'il l'abandonne, elle périt »<sup>148</sup>. Le député Henri de Brouckère est conscient du rôle que doit jouer l'État pour soutenir la grande peinture d'histoire : « Les tableaux de grande dimension ne peuvent être guère achetés que par le gouvernement, surtout dans les temps d'agitation et lorsque la paix n'est pas entièrement affermie, car chacun alors est plus avare de ses capitaux »<sup>149</sup>. Le ministre de l'Intérieur arrive aux mêmes conclusions<sup>150</sup>.

L'achat d'œuvres ne représente pas la seule forme d'encouragement que l'État peut offrir ; les récompenses financières ou honorifiques permettent également de stimuler le monde artistique. Lors de l'exposition de 1833, le gouvernement opte pour les acquisitions et pour les récompenses<sup>151</sup>. Le ministre de l'Intérieur, qui défend plutôt l'achat d'œuvres, souligne que les artistes préfèrent vendre leurs œuvres et que certains vont jusqu'à refuser les aides financières<sup>152</sup>. Les partisans des récompenses et des achats s'affrontent. Le choix des honneurs et des récompenses est critiqué par le *Messenger des Sciences et des Arts* : « plus de discours, plus de ces joyeuses entrées [...], qui jettent plus de ridicule que d'honneur sur les héros de ce genre d'ovation ; mais efforçons-nous de vendre les produits dus au talent des artistes »<sup>153</sup>. Les concours, qui commençaient déjà à faire l'objet de critiques à la fin de la période hollandaise, sont progressivement abandonnés par les sociétés artistiques. La Société des Amis des Beaux-Arts estime que « l'esprit de coterie et l'amour président trop souvent à ces jugemens, qui n'ont pour résultat que d'avoir un tableau copié en partie, et exécuté, à moitié, par le maître »<sup>154</sup>. Au salon de Gand de 1835, les lauréats des concours peuvent choisir entre la médaille d'or ou la valeur en numéraire correspondante<sup>155</sup>. Les sociétés de Liège et Malines persistent à ne pas organiser de concours. À Anvers, à partir de 1837, seuls les concours de sculpture et d'architecture subsistent<sup>156</sup> tandis qu'à Bruxelles, tous les concours sont supprimés depuis 1830. Les subsides sont dès lors entièrement affectés aux achats, mais aussi, dès 1833, aux récompenses honorifiques et pécuniaires qui sont décernées, non plus aux seuls participants d'un concours aux sujets généralement imposés, mais à tous les exposants<sup>157</sup>.

La politique d'achat menée par l'État pose également la question du type et de la destination des œuvres acquises. Le gouvernement doit-il se tourner vers des œuvres de qualité d'artistes confirmés ou celles, moins abouties, de jeunes artistes ? Pour le ministre de l'Intérieur, Charles Rogier, les achats doivent servir à « encourager les talents naissans, des talents révélés même par des essais »<sup>158</sup>. La même idée est exprimée par le gouverneur de la province d'Anvers qui, à propos du budget accordé aux beaux-arts, pose cette question : « ne serait-ce pas lui donner une destination plus utile en l'affectant en entier à l'acquisition des productions des jeunes artistes qui

annonçant d'heureuses dispositions ont besoin d'être encouragés et surtout de se faire connaître. Les peintres dont la réputation est établie ne manquent point d'occasion de placer leurs ouvrages & d'en obtenir un prix qui les indemnise largement du tems qu'ils y ont consacré. Il n'en est pas de même des jeunes artistes. Souvent privés de ressources personnelles, ils doivent travailler avec une précipitation nuisible au développement de leur talent »<sup>159</sup>. Les députés Dellafaille et de Brouckère, eux, défendent davantage l'achat d'œuvres majeures d'artistes confirmés<sup>160</sup>.

Le lieu de destination des œuvres détermine fortement le type d'acquisition. Si, lors des débats relatifs au budget de 1834 à la Chambre, Gérard Legrelle indique que « Les tableaux d'histoire pourraient surtout décorer nos églises », c'est toutefois le musée qui apparaît comme le lieu de conservation par excellence des œuvres contemporaines de l'État belge<sup>161</sup>. Cette destination entraîne une préférence pour des réalisations d'artistes chevronnés et la remarque de Barthélemy Dumortier, à ce sujet, est explicite : « Il ne faut pas mettre dans nos musées les tableaux des élèves : l'étranger se formerait une mince idée des artistes du nôtre en voyant de tels ouvrages [...] les jeunes peintres les copieraient [...] et partiraient en décadence »<sup>162</sup>. La politique d'achat du précédent gouvernement représente, selon le rapport sur le budget du ministère de l'Intérieur de 1835, l'erreur à ne pas commettre : « Le gouvernement déchu employait 20 000 florins en subsides et achats : les greniers des musées de la Hollande sont encombrés des tristes productions des jeunes peintres et sculpteurs. Peu d'ouvrages ont supporté l'épreuve d'admission, dans les salles du musée où ils rencontrent de trop redoutables objets de comparaison »<sup>163</sup>.

La politique d'achat du jeune État belge illustre son dilemme entre le désir de favoriser l'encouragement des jeunes artistes belges et celui de former une collection d'œuvres majeures d'artistes confirmés ; en effet, la création d'un musée national est vivement souhaitée par le gouvernement.

### ***C. Un musée et un patrimoine nationaux***

#### ***1. Un musée national***

L'État belge s'implique également dans les institutions muséales et la conservation du patrimoine en général. Il pose les fondations d'un musée national et crée la Commission royale des Monuments. À Anvers, Bruges, Bruxelles et Gand, les dépôts du Directoire ont donné naissance à des musées. Ils dépendent du pouvoir communal et sont associés à l'académie de la ville, excepté à Bruxelles. Non seulement cette liaison avec une institution d'enseignement entretient le rôle éducatif du musée, mais en outre, elle ne lui permet pas de bénéficier d'un budget indépendant<sup>164</sup>. Les achats étant extrêmement rares, leurs collections sont essentiellement constituées d'œuvres religieuses sécularisées et de quelques autres issues des restitutions de 1815. La visite du musée commence à devenir une pratique culturelle du public cultivé et particulièrement des étrangers, ce dont témoignent les notices de plus en plus importantes sur ces institutions dans les guides de voyage<sup>165</sup>.

Le développement des musées n'entraîne cependant pas la disparition des conservatoires traditionnels dont font partie les églises et les hôtels de ville. Les églises de Saint-Bavon à Gand et de Notre-Dame à Anvers détiennent toujours des œuvres majeures, mais leur gestion est de plus en plus contestée. Le célèbre critique

d'art Théophile Thoré regrette que, à Gand, le musée soit « éclipsé par les églises de cette ville. Saint-Bavon surtout lui fait du tort »<sup>166</sup>. En 1838, le nouvel éditeur du guide de Descamps dresse un tableau très négatif des églises et de leur patrimoine : « Les beaux tableaux sont rares dans les églises et presque perdus parmi une foule de mauvaises compositions ; encore, croirait-on, à la manière dont ils sont exposés pour la plupart, que ce n'est qu'à regret qu'on laisse les curieux jouir de leur vue »<sup>167</sup>. Cet auteur désapprouve la restitution de tableaux des musées aux églises. À propos de l'une d'entre elles, il écrit « Ce tableau avait été enlevé à cette église, et placé au musée. Le clergé a revendiqué son droit, et au grand désespoir de tous les artistes, il est retourné à sa place primitive [...] »<sup>168</sup>. Les restitutions aux églises sont d'ailleurs souvent refusées. À Anvers en 1834, le curé et les supérieures du béguinage réclament la *Descente de croix* de Van Dyck au musée de la ville, œuvre qui se trouvait sur leur maître-autel avant les sécularisations. La commission chargée de la surveillance des objets d'art revenus de France répond que des arrêtés ont été pris autorisant le placement de ce tableau au musée et qu'il serait regrettable de l'en retirer. Finalement, le ministre de l'Intérieur, par l'entremise du gouverneur, rejette la requête du béguinage<sup>169</sup>. Quant à l'hôtel de ville, il conserve parfois des collections artistiques mais généralement à titre provisoire, lorsqu'aucun musée ne peut les accueillir. À Louvain, l'éditeur de la nouvelle édition de Descamps précise que « On a réuni dans l'hôtel-de-ville quelques tableaux qui proviennent des édifices religieux ruinés par la Révolution. On pourra par la suite en former un petit musée »<sup>170</sup>. À Liège, l'hôtel de ville accueille, depuis 1831, les œuvres qui avaient été placées à l'Université de Liège. En 1836, suite à la demande du bourgmestre de trouver un lieu plus approprié, les œuvres sont placées temporairement dans l'église désaffectée de Saint-André à Liège ; elles aboutiront ensuite au musée de la ville<sup>171</sup>. Trente années environ après leur apparition en Belgique, ce sont les musées qui sont considérés comme le lieu le plus adéquat pour la conservation des œuvres d'art.

Dès 1830, l'État belge tente d'agir dans le domaine de la conservation en nommant, à la tête du Musée de la Ville de Bruxelles, le peintre Eugène Verboeckhoven, lequel a participé activement à la Révolution belge<sup>172</sup>. Le bourgmestre de la capitale s'oppose à cette décision et la nomination ne deviendra jamais effective<sup>173</sup>. Jusqu'en 1833, le gouvernement ne s'impliquera plus dans les institutions de conservation, année où la problématique du musée réapparaît suite aux achats, par l'État, d'œuvres d'art au salon de Bruxelles. Le débat sur les lieux de conservation est donc lié au besoin de placer les acquisitions d'œuvres contemporaines par l'État belge et concerne principalement le musée de Bruxelles.

L'arrêté royal organisant l'exposition de Bruxelles, en 1833, envisage le placement des œuvres acquises dans un « musée » ou des « édifices publics »<sup>174</sup>. L'arrêté sur l'exposition de Bruxelles en 1836 prévoit, quant à lui, que les œuvres seront spécialement choisies pour être placées dans le musée, le jury d'acquisition devant sélectionner « ces ouvrages qu'il jugera dignes d'être placés dans le musée national ». Il ne s'agit donc plus de les placer dans « un Musée moderne » mais dans « le musée national »<sup>175</sup>. En effet, le 7 janvier 1835, le jour même de la prise de l'arrêté relatif à l'exposition de 1836, un autre arrêté royal prescrit la création d'un musée national à Bruxelles, lequel sera consacré aux ouvrages des « meilleurs

maîtres belges »<sup>176</sup>. Vu l'acception très large du terme « belges », nous ne pouvons en déduire que le gouvernement exclut catégoriquement les œuvres antérieures à 1830<sup>177</sup>. Il est toutefois certain que la quasi-totalité des œuvres acquises provient des salons d'art contemporain. Le troisième arrêté royal, pris le 7 janvier 1835, concernant la commande de statues des grands hommes de la Belgique, mentionne lui aussi le « musée » comme lieu de destination, mais en ajoutant « ou dans d'autres édifices nationaux »<sup>178</sup>.

Les motivations de l'implication de l'État dans la conservation sont à la fois artistiques et politiques. L'arrêté de création du musée proclame son rôle dans l'éducation (offrir des modèles aux artistes) et dans la consécration des grands artistes. En outre, cette institution a pour rôle de « faire honneur au pays »<sup>179</sup>.

En attendant que la collection de l'État belge soit plus importante, les œuvres sont disposées dans le Musée de la Ville de Bruxelles<sup>180</sup>. En effet, il ne s'agit encore que d'un projet d'établissement et de nombreux obstacles entravent sa réalisation : le gouvernement ne possède pas de locaux appropriés et les difficultés budgétaires empêchent l'achat d'un nombre suffisant d'œuvres majeures pour former une collection appréciable. Si l'arrêté de 1833 parle déjà d'un musée, en 1834, le ministre de l'Intérieur explique cependant que les acquisitions au salon « n'ont pas pour but la formation d'un musée national » du fait que « Si le gouvernement songeait à fonder un musée national, ce ne serait pas 30 000 fr. qu'il demanderait, ce serait 300 000 fr »<sup>181</sup>. Lors de la discussion sur le budget au Sénat en février 1835, un mois après la parution de l'arrêté sur le Musée national au *Moniteur belge*, le sénateur catholique représentant l'arrondissement de Louvain, Joseph de Man d'Hobruge (1775-1854), souligne encore que ni la somme votée pour les encouragements ni la situation politique ne permettent l'accomplissement de ce projet muséal : « Messieurs, ce n'est pas avec le crédit de 75 000 francs, après que les sommes déjà engagées en auront été soustraites, que le gouvernement pourra s'occuper activement de la création d'un musée national, car il sera de la dignité du pays de n'y exposer que des tableaux et des statues des premiers maîtres dont heureusement la Belgique n'est pas dépourvue. Je ne puis trop le répéter ici, je préférerais beaucoup ne pas en établir que d'y voir figurer des productions dont aurait à rougir le pays ; je crois donc que ce n'est pas avec les modiques sommes que nous votons, que votre musée sera meublé convenablement. Mais le moment est-il venu de créer ce musée, je ne le crois certainement pas, messieurs ; nos finances ne le permettent aucunement ; tous les ans, des majorations nous sont présentées ; tant que la paix si désirée ne nous sera pas donnée, qui nous mettra à même de nous débarrasser du pesant budget de la guerre, je voudrais ne les accorder que pour des objets essentiellement nécessaires ; c'est pourquoi, après avoir consacré les sommes à la conservation des monuments qui nous restent, je voudrais voir disparaître ces majorations toujours croissantes, pour des objets certainement utiles, mais dont l'exécution peut être remise à des temps plus heureux »<sup>182</sup>.

Bien que, en 1835, le ministre de l'Intérieur commande quelques tableaux au salon de Gand, « pour être placés au musée national dont la création a été décrétée [...] », il faudra attendre l'apaisement des tensions avec les Pays-Bas, en 1838, pour que des négociations débutent en vue de l'acquisition, par l'État, du musée de la Ville

de Bruxelles en vue de le transformer en musée national. Un accord interviendra finalement en 1842<sup>183</sup>. Le choix de l'État de placer ses œuvres dans le musée bruxellois et d'en devenir propriétaire se justifie à la fois par le statut de capitale accordé à Bruxelles et par le fait que cette institution de conservation est l'une des plus développées du pays et la seule à être indépendante de toute académie.

Bien avant 1842, l'État belge noue donc des liens étroits avec le musée de Bruxelles qui accepte le placement des collections du gouvernement, voire le sollicite « afin que le public soit à même de voir ces productions »<sup>184</sup>. Les achats du gouvernement sont parfois conseillés par la commission du musée<sup>185</sup>. Fort de cette collaboration, le musée de Bruxelles tente d'obtenir une aide financière de l'État pour ses propres acquisitions, mais le plus souvent, ce dernier la refuse<sup>186</sup>. Le musée, déjà contrarié par l'organisation des salons dans ses locaux pendant la période hollandaise, s'oppose de plus en plus à cette pratique reprise par le gouvernement à partir de 1833. En 1836, la commission de cet établissement souligne qu'il serait « inconvenant » que l'exposition nationale se tienne dans ses salles car cela l'obligerait à « priver les étrangers de jouir de la vue des superbes chef-d'œuvres de Rubens ». Elle ajoute qu'« il est résolu à l'unanimité que la Commission fera des Représentations à cet égard au Collège des Bourgmestre et Échevins pour que celui-ci use de tous les moyens pour que l'exposition dont il s'agit ait lieu dans un autre local »<sup>187</sup>. Toutefois, ce n'est que lors de l'exposition de 1839 qu'elle transmet cette plainte aux autorités communales pour qu'elles sollicitent du gouvernement un dédommagement pour la perte financière occasionnée par la fermeture de certaines salles<sup>188</sup>. Pour pallier les problèmes de locaux, le ministre de l'Intérieur Charles Rogier envisage, dès 1833, la création d'un palais des arts, des sciences et de l'industrie sur le terrain de l'ancien palais de Justice<sup>189</sup>. À peine lancé, le projet est abandonné. En 1835, lors du vote du budget à la Chambre, Charles Rogier explique que « Ce monument a eu l'année dernière un commencement d'exécution » et qu'il s'agit d'un « monument éminemment national et qui est en quelque sorte le complément des quatre arrêtés du 7 janvier de cette année, relatifs à un musée national, galeries de statues des hommes illustres, exposition [...] »<sup>190</sup>. L'organisation des salons d'art contemporain, dans les salles d'un musée d'art ancien, pose également des problèmes à Anvers où la société, pour justifier la création d'un établissement qui lui est propre, note que la tenue des expositions dans le musée de l'académie « a réciproquement gêné » et « plus d'une fois nous avons désiré un local libre à nous [...] »<sup>191</sup>.

En 1830, les collections des musées communaux sont essentiellement formées d'art ancien et aucune acquisition n'a encore permis de les enrichir d'art contemporain. Le seul fonds d'œuvres d'artistes vivants provient de la présence éventuelle, au sein de ces musées, des collections des sociétés artistiques ou de celles des académies. Durant les premières années qui suivent l'indépendance de la Belgique, plusieurs projets visent à enrichir ces musées communaux par l'acquisition d'œuvres contemporaines de la jeune école belge. L'enthousiasme patriotique et l'exemple de la politique d'achat du gouvernement belge au salon bruxellois de 1833, ont certes joué un rôle non négligeable dans le développement de ce nouvel intérêt. À Liège, à partir de 1834, les autorités communales allouent un subside destiné à l'achat d'œuvres aux salons d'art contemporain organisés dans la ville<sup>192</sup>. La même année, la Société des



Amis des Beaux-Arts à Gand tente d'obtenir un subside communal pour acquérir des tableaux au salon gantois de 1835, en vue de les placer au musée de la ville, car « à l'exception de 5 ou 6 tableaux, les murs de notre musée ne sont tapissés que de toiles insignifiantes, résultats infructueux des concours publics »<sup>193</sup>.

Comme en témoigne le cas bruxellois, l'introduction de l'art contemporain dans les musées d'art ancien n'est pas aisée. Au début de la période belge, la présence de l'art contemporain au musée de Bruxelles se limite aux œuvres de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts, dissoute en 1830, et aux acquisitions du gouvernement dans les salons à partir de 1833<sup>194</sup>. En ce qui concerne d'autres œuvres contemporaines, les membres de la commission du musée font preuve de certaines hésitations. En 1831, la commission fait retirer des salles un tableau de Gustave Wappers, sans doute exposé depuis le salon de 1830, en relevant que ce placement a été décidé « contradictoirement à un arrêté de la Régence daté de l'an 1825 et portant défense de toute exposition au Musée même, de tableaux dont les auteurs sont encore vivants [...] »<sup>195</sup>. En 1835, la commission accepte cependant l'exposition d'un autre tableau du même artiste, mais elle lui refuse l'autorisation de couvrir les tableaux de Rubens qui, selon Wappers, font ombre à sa propre œuvre<sup>196</sup>. En 1830, un tableau de Joseph Denis Odevaere, ancien membre de la commission du musée, est acquis quelques mois après son décès<sup>197</sup>. Peu de temps avant l'exposition de 1833, le musée propose d'affecter annuellement une partie de son subside communal à l'achat d'un ou deux tableaux que l'on commanderait à des artistes belges tirés au sort<sup>198</sup>. D'abord suspendu jusqu'à l'ouverture du salon de septembre, le projet est finalement abandonné<sup>199</sup>. En 1834, la commission du Musée refuse l'acquisition d'un tableau contemporain proposé par les autorités communales, « ayant par suite des inconvénients qui sont résultés de ses derniers achats de tableaux modernes, décide de ne plus acquérir, pour compte du Musée, des tableaux de l'espèce [...] ». Elle propose plutôt de placer cette œuvre à l'hôtel de ville<sup>200</sup>. En 1835, la commission décide cependant de commander deux tableaux contemporains, l'un à Eugène Verboeckhoven et l'autre à Pierre Joseph Célestin François<sup>201</sup>.

Parallèlement au développement de l'intérêt pour l'art contemporain se manifeste le souci de conserver les différents objets historiques de la Belgique. Ce mouvement est lié à l'engouement pour les sciences historiques suite à l'indépendance de la Belgique. En 1834, l'État décide la publication des archives traitant de l'histoire nationale et la création d'une commission chargée de recueillir les chroniques belges inédites. Le rapport présenté à cette occasion au roi précise que « depuis que la Belgique, après tant de vicissitudes, a recouvré une existence indépendante, la connaissance de tous les faits qui se rattachent à son histoire a acquis un degré d'importance qu'elle n'eut à aucune autre époque [...] »<sup>202</sup>. Voisine du musée des beaux-arts de Bruxelles, la bibliothèque de Bourgogne accueille, depuis 1831, un cabinet de costumes anciens et un musée historique<sup>203</sup>. En 1833, la revue *L'Artiste* propose la création d'un musée du moyen âge<sup>204</sup>. La même année, un « Musée historique belge » également dénommé « Musée national » est installé à Gand dans les locaux de l'Université<sup>205</sup>. En 1835, le gouvernement belge inaugure un Musée d'armes anciennes, d'armures, d'objets d'art et de numismatique, qui est à l'origine des actuels Musées royaux d'Art et d'Histoire<sup>206</sup>.

Le cas du Musée historique belge de Gand est particulièrement intéressant. Il est destiné à conserver aussi bien les objets d'art que les archives, les livres, les antiquités et « objets divers » sur l'histoire de la Belgique. Les acquisitions se font à la fois au moyen de fouilles archéologiques, de souscriptions financières et de donations d'œuvres par les particuliers. Les organisateurs de ce musée soulignent la précarité des collections privées généralement dispersées à la mort de leur propriétaire. La donation à un musée public devient un acte de patriotisme ; d'ailleurs, « les particuliers qui sont possesseurs d'un petit nombre d'objets souvent ignorés et inutiles chez eux aiment à en faire hommage à la galerie publique, où ils sont certains de leur conservation et où ils ont le plaisir de les voir servir à l'instruction et à l'agrément de leurs concitoyens »<sup>207</sup>. Le contexte qui suit l'indépendance de la Belgique incite les collectionneurs à jouer un rôle civique. Le discours du collectionneur Désiré van den Schriek l'illustre bien : « A moi seul la propriété, mais à tous la jouissance de ces trésors dont je ne me crois pas le droit de priver qui que ce soit [...] Oui, la galerie Vandenschriek est une œuvre nationale par excellence. Enfants du sol et étrangers viennent y admirer notre grandeur passée, y gémir sur le sort que les temps mauvais nous ont fait. [...] reconstituons par les arts cette nationalité »<sup>208</sup>.

## 2. *Un patrimoine national*

La période 1830-1835 n'est pas seulement fondamentale dans l'histoire des musées, elle l'est également dans l'histoire de la conservation du patrimoine en général<sup>209</sup>. Les événements révolutionnaires entraînent, dans un premier temps, de nombreuses difficultés. L'activité des commissions de conservation, nées pendant la période hollandaise, est quelquefois suspendue<sup>210</sup>. À Anvers, la commission joue un rôle essentiel et inédit lors du siège et des bombardements de la ville, en 1831 et en 1832. Elle se charge notamment de protéger les œuvres de l'église Notre-Dame contre les bombardements éventuels<sup>211</sup>. C'est durant cette période difficile que Léopold I<sup>er</sup>, Roi des Belges, invite les gouverneurs, par l'intermédiaire du ministre de l'Intérieur, à veiller à la conservation des monuments<sup>212</sup>.

Bien que cette initiative royale n'exprime qu'un souhait, elle marque une étape importante puisqu'elle est la première intervention, au niveau national, en vue de la conservation du patrimoine. Cette lettre s'inscrit dans le mouvement déjà lancé à l'échelon provincial, pendant la période hollandaise. Dans sa circulaire d'information destinée aux administrations locales, le gouverneur de la province de Flandre occidentale rappelle d'ailleurs la mise en place de commissions de conservation pendant la période hollandaise, par l'autorité provinciale<sup>213</sup>. L'initiative royale a peut-être aiguïté la vigilance de fonctionnaires locaux, comme le commissaire du district de Furnes qui, moins de deux mois plus tard, se rend à l'église d'Izenberge où il a appris que le curé avait remplacé d'anciens vitraux. Il critique fermement la conduite du curé qui « s'excusa sur son ignorance des lois sur la matière ». Le commissaire en réfère au gouverneur qui exige le rétablissement des vitraux dans leur état d'origine<sup>214</sup>.

Les témoignages à propos d'un souci croissant de conservation des monuments sont de plus en plus nombreux à partir de 1833. À de nombreuses reprises, *L'Artiste* dénonce les destructions de monuments, dans une rubrique intitulée « vandalisme »

et exhorte le gouvernement à agir pour limiter l'exportation des œuvres d'art à l'étranger <sup>215</sup>. Le concours de la classe d'histoire de 1834, à l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres, a pour thème le relevé des principaux monuments d'architecture jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle dans les provinces de Brabant et de Hainaut. Le programme précise qu'il s'agit à la fois de ceux qui « n'existent plus, ou existent encore de nos jours » du fait que « L'action lente, mais inévitable du temps, les ravages des guerres et des révolutions, quelquefois la nécessité même, et plus souvent l'intérêt ou le caprice des hommes, amènent partout la destruction successive des plus anciens et des plus beaux monuments d'architecture consacrés soit à la religion, soit à l'administration, soit à d'autres grands objets d'utilité publique ou privée » <sup>216</sup>.

Les premières mesures du gouvernement consistent à inventorier les richesses artistiques de la Belgique. Deux inventaires sont dressés à l'échelle nationale : le premier, en 1834, concerne les biens immobiliers, le second, l'année suivante, recouvre les biens mobiliers. Les gouverneurs ne sont plus, comme pendant la période hollandaise, les initiateurs d'un projet au niveau provincial, mais bien les relais du projet national, lancé par l'autorité centrale. Le 28 mars 1834, Charles Rogier, ministre de l'Intérieur, demande à chaque gouverneur un « catalogue exact et complet des édifices ou monuments [...] qui méritent de fixer l'attention du gouvernement par leur antiquité, par les souvenirs qu'ils rappellent ou par leur importance sous le rapport de l'art » ainsi que les renseignements sur ces monuments dans les archives et bibliothèques ou collections particulières, afin d'en connaître « l'origine, les progrès ou la destruction » <sup>217</sup>. Les gouverneurs demandent alors aux autorités locales les informations nécessaires à l'élaboration de cet inventaire, se fondant quelquefois sur les travaux des commissions établies pendant la période hollandaise <sup>218</sup>. Les réponses sont parfois tardives, le degré de précision très inégal et les listes souvent incomplètes. Le gouverneur transmet ce résultat fort approximatif au ministre de l'Intérieur <sup>219</sup>. La revue *L'Artiste* se réjouit de l'initiative du gouvernement, mais souligne que ce travail n'aurait pas dû être effectué par des fonctionnaires, mais par des spécialistes <sup>220</sup>. En communiquant l'inventaire de sa localité, la Ville de Bruges précise qu'il ne peut être considéré comme exhaustif puisque celui-ci « demande un laps de temps considérable » et elle propose que l'on réactive la commission de conservation créée pendant la période hollandaise qui, suite à la révolution de 1830, s'est considérée comme dissoute, alors qu'elle n'avait pas terminé son travail <sup>221</sup>.

L'inventaire doit théoriquement conduire le gouvernement à prendre des mesures concrètes. Le ministre de l'Intérieur explique en effet aux gouverneurs que « Aussitôt que votre travail me sera parvenu, je proposerai au Roi les mesures nécessaires pour assurer la conservation de nos antiquités nationales et prévenir les transformations qu'on leur fait subir au détriment de l'art et de l'histoire du pays » <sup>222</sup>. Le 7 janvier 1835, avant même d'avoir reçu tous les inventaires, il prend un arrêté créant la « Commission pour la conservation des monuments du pays ». Cette commission doit donner son avis sur les restaurations des monuments anciens et sur les réparations et constructions des édifices publics <sup>223</sup>. Le 19 octobre 1835, le ministre de l'Intérieur transmet déjà les premières recommandations de la commission aux gouverneurs, en leur demandant de les diffuser auprès des autorités locales <sup>224</sup>. La mise en place de la commission royale des Monuments est sans doute à l'origine de certaines initiatives

des autorités locales et provinciales. Moins de deux mois après la publication de l'arrêté du 7 janvier 1835, le gouverneur de la province de Namur demande aux bourgmestres de l'avertir immédiatement de toute découverte archéologique fortuite : « Ordinairement ces objets présentent un vif intérêt sous le rapport de l'histoire, des sciences et des arts, dès lors il est du devoir du gouvernement de veiller à leur conservation et d'empêcher qu'ils soient dilapidés par des gens qui n'en connaissent pas le mérite »<sup>225</sup>. Il désire également connaître le prix auquel les personnes seraient prêtes à les céder à l'État. Cette initiative se rapproche du projet lancé, dès 1834, par Charles Levêque dans la revue *L'Artiste*. Sensibilisé par les différentes découvertes d'antiquités romaines dans la province de Luxembourg, il propose d'y créer une commission chargée à la fois de dresser un rapport sur les objets antiques, de les examiner, de les conserver et de les acquérir pour enrichir les collections publiques<sup>226</sup>.

Toutes ces initiatives visent la conservation des biens immobiliers qui présentent un intérêt historique ou artistique mais le gouvernement prend également des mesures concernant les biens mobiliers, notamment les œuvres d'art. Le 6 avril 1835, il demande un état des tableaux, des statues et des bas-reliefs des établissements publics, des églises et si possible, des collections privées, avec les noms des auteurs et les sujets représentés<sup>227</sup>. L'établissement de l'inventaire de toutes les œuvres d'art sur le territoire national nécessite bien évidemment une infrastructure impossible à mettre en place en quelques mois. Peu d'inventaires sont envoyés au ministre, mais ils sont plus incomplets encore que ceux des biens immobiliers en 1834<sup>228</sup>. La Ville de Bruges, ne parvenant pas à fournir un inventaire exhaustif dans le délai imparti, envoie en 1837 un guide de voyage<sup>229</sup>. La régence se justifie en disant qu'il est « absolument impossible de satisfaire à cette demande » et, de même que pour l'inventaire de 1834, elle rappelle l'activité, de 1824 à 1830, de la commission de conservation qui avait déjà inventorié la moitié de la ville. Elle propose qu'on la réinstalle afin de terminer correctement l'inventaire : « Nous espérons que vous reconnaîtrez que n'ayant pas les connaissances spéciales requises pour un pareil travail, il nous est de toute impossibilité de le faire, surtout dans un délai de quinze jours, tandis que la commission n'avait pu en venir à bout en six ans »<sup>230</sup>.

L'initiative du gouvernement de faire dresser l'inventaire des richesses artistiques de la Belgique marque une étape importante dans le souci de conservation du patrimoine artistique, mais ce projet fut trop hâtif et trop peu organisé pour donner des résultats satisfaisants. Il faudra attendre plus d'un siècle et la création de l'Institut royal du Patrimoine artistique pour que soit effectué un relevé systématique.

#### 4. Conclusion

L'indépendance de la Belgique amène une véritable consécration de l'école flamande qui, de plus en plus fréquemment dénommée école belge, peut jouer un rôle majeur dans l'affirmation du sentiment national au sein de ce nouvel État.

Dès les premiers mois qui suivent son accession au trône, le nouveau souverain manifeste d'un grand intérêt pour les beaux-arts, tant par ses acquisitions d'œuvres d'artistes belges contemporains que par ses mises en garde, en vue de la conservation du patrimoine national. Dans le contexte politique et économique difficile qui est

celui des premières années suivant l'indépendance de la Belgique, le gouvernement a d'autres priorités que s'investir dans le domaine artistique. Il faudra toute l'énergie d'un ministre de l'Intérieur comme Charles Rogier, convaincu de l'utilité des beaux-arts pour l'affirmation du sentiment national, pour qu'à partir de 1833, l'État belge soutienne de grands projets artistiques qui, avant d'être financés, sont débattus, parfois longuement, par les députés et les sénateurs lors du vote du budget au Parlement. Le public, lui, s'implique toujours activement, d'autant plus que le soutien aux beaux-arts est devenu un devoir patriotique. Il est de plus en plus nombreux dans les salons, mais la démocratisation s'accompagne d'un accès différencié par la mise en place de tarifs différents selon les jours. Le public est toujours courtois par les artistes et les organisateurs d'exposition, mais certaines de ses pratiques sont critiquées, voire caricaturées. Quant aux artistes, une distance semble de plus en plus séparer une masse de peintres et de sculpteurs vivant dans des conditions difficiles, parfois proches de la misère, et quelques artistes officiels chargés de grandes commandes nationales et qui sont sur le point d'obtenir leur entrée au sein de la prestigieuse Académie royale de Belgique ; académisation qui marque le couronnement de la revalorisation de leur statut, entamée à la fin de l'Ancien Régime.

Dans le domaine institutionnel, l'indépendance de la Belgique et l'implication accrue de l'État dans le domaine artistique permettent le développement des académies, mieux subventionnées et souvent réformées, la multiplication des sociétés artistiques et leur fonction plus ouvertement commerciale, la croissance des salons d'art contemporain et d'autres types d'expositions, la diversification des musées et la mise en place d'une véritable politique de conservation assurée par la Commission des Monuments. La plupart de ces projets ont une dimension nationale (un enseignement artistique national, un salon national, un corps académique national, un musée national et un patrimoine national) mais seront limités par les problèmes de financement et les oppositions à une centralisation excessive dans la capitale.

Les premières années qui suivent l'indépendance de la Belgique sont riches en projets artistiques, c'est l'époque de tous les possibles : l'acquis des régimes précédents est mis au service de la nation ; la mobilisation est générale et les institutions prennent une ampleur jusque-là inégalée.

## Notes

<sup>1</sup> Anonyme, « Comment on encourage les artistes », dans *L'Artiste, journal des salons, revue des Arts et de la Littérature*, 1834, n° 20, p. 1-3.

<sup>2</sup> Voir P. ARON et P.-Y. SOUCY, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, édition revue, corrigée et augmentée, Bruxelles, 1998, n° 91. Sur la revue française, voir P. SANCHEZ et X. SEYDOUX, *Les estampes de la revue « L'Artiste » (1831-1904)*, 2 vol., Paris, 2000. Voici comment le *Messenger des Sciences et de Arts de la Belgique* (1883, p. 413-414) annonce le premier numéro de *L'Artiste* : « M.<sup>r</sup> De Wasmes-Pletinckx, auquel la lithographie est redevable du degré de perfection auquel est arrivée en Belgique, vient de fonder à Bruxelles, avec une Société d'Artistes et de Gens de Lettres, sous le titre de : *L'Artiste, Journal des Salons, Revue de la Littérature et des Arts*, un nouveau journal qui ne peut manquer d'être accueilli avec la plus grande faveur. Les noms de M.<sup>rs</sup> Wappers, Verboeckhoven, Madou, Geefs, Bossuet, De Jonghe, Lauters, Fourmois, Jolly, Kreins, Chollet, Grisar, De Pellaert, Mainzer, De Glimmes, Campenhout, Lis, etc., etc., qui tous coopéreront à *L'Artiste*, sont un sûr garant du succès mérité qu'obtiendra cette intéressante publication. Chaque numéro de ce journal, qui paraîtra le Dimanche matin, se composera d'une demi-feuille d'impression, format grand in-4°. Il sera accompagné d'une gravure ou lithographie, ou d'une romance en musique. Le prix de souscription est de 15 francs par trimestre. Les gravures et les romances publiées dans *L'Artiste* ne se vendront pas séparément ».

<sup>3</sup> Sur Alexandre Louis Dugniolle de Mevius, voir J.-L. DE PAEPE et C. RAINDORF-GÉRARD (éd.), *Le Parlement belge 1831-1894. Données biographiques*, Bruxelles, 1996, p. 282.

<sup>4</sup> *Distribution des prix au Salon de 1835, par l'Académie Royale de Dessin, Peinture et Architecture de Gand. Discours prononcés à cette occasion par MM. le bourgmestre de la Ville, Président, et N. Cornelissen, Secrétaire-Honoraire de l'Académie, et par M. van Huffel, président de la Société royale des Beaux-Arts, le 3 août 1835, Gand, D. J. Vanderhaeghen, [1835] ; Discours de Mr N. Cornelissen, sur l'origine et les progrès et les diverses vicissitudes de l'Académie de Gand depuis 1751 jusques en 1835*, p. 20.

<sup>5</sup> Cité par H. STYNEN, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*, Bruxelles, 1998, p. 29.

<sup>6</sup> C. FAIDER, « De l'art historique », dans *L'Artiste*, septembre 1835, p. 284-285.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 1835, p. 123.

<sup>8</sup> A. VOISIN, *Annales de l'École flamande moderne, Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés aux salons d'Anvers, de Bruxelles, Gand et Liège ; gravés au trait sur acier par M. Charles Onghena, ou lithographiés par MM. Madou, Lauters, Fourmois, Vander Haert, G. Simonau, Baugniet, etc. ; avec des notices descriptives, critiques et biographiques*, Gand, 1836.

<sup>9</sup> Arrêté royal du 20 janvier 1833, *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, Bruxelles, 1834, p. 12-13.

<sup>10</sup> *L'Artiste*, [1833], p. 80 et 90.

<sup>11</sup> Arrêtés du 7 janvier 1835 publiés dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10-11.

<sup>12</sup> *Moniteur belge*, 25 juillet 1831, n° 40, p. 1 et *Ibid.*, 27 juillet 1831, n° 42, p. 1.

<sup>13</sup> J. OGOVOSZKY, « La politique artistique du roi des Belges Léopold I<sup>er</sup> : promouvoir un art national », dans *Museum Dynasticum*, 2003-1, p. 3-18.

<sup>14</sup> H. STYNEN, « Léopold I<sup>er</sup> et la création de la Commission royale des Monuments », dans H. BALTHAZAR et J. STENGERS (éd.), *La dynastie et la culture en Belgique*, Anvers, 1990, p. 165-172.

<sup>15</sup> Exemplaire envoyé au gouverneur de la province de Flandre occidentale, cf. RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 3 juillet 1832.

<sup>16</sup> Je reprends l'expression à Y. CHAPEL, « Le destin du ministère de l'Intérieur en Belgique », dans *Revue administrative*, n° 205, 1982, p. 71-75. Sur les nombreux changements de ministères qui s'occuperont des beaux-arts au XIX<sup>e</sup> siècle, voir l'article de V. MONTENS, « En



guise d'introduction. Finances publiques et art en Belgique (1830-1940) », dans G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *op. cit.*, p. 9-24.

<sup>17</sup> AVB-IP, 1<sup>re</sup> série, n° 110 : lettre du gouverneur ad intérim de la province de Brabant à la Régence de la Ville de Bruxelles, le 3 mai 1831. La Régence, après s'être informée, envoie le résultat, cf. *Ibid.*, minutes des lettres de la Régence de la Ville de Bruxelles, les 6 et 13 mai 1831. Les réponses sont très brèves et indiquent que l'académie, le musée et la société de Bruxelles ne reçoivent aucun subside.

<sup>18</sup> Sur Charles Rogier, voir E. DISCAILLES, *Charles Rogier (1800-1885) d'après des documents inédits*, 2 t., Bruxelles, 1893. Sur son rôle dans le domaine artistique, voir J. OGOVNSZKY, « Charles Rogier, mécène interposé d'un art national », dans G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *op. cit.*, p. 63-71 ; et, plus particulièrement son rôle dans le soutien de la peinture monumentale : *Id.*, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914)*, Bruxelles, 1999 (Académie royale de Belgique, Mémoire de la Classe des Beaux-Arts, 3<sup>e</sup> série, t. XVI), p. 63-81.

<sup>19</sup> J. OGOVNSZKY, « Charles Rogier, mécène interposé d'un art national », dans G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *op. cit.*, p. 63-71.

<sup>20</sup> Sur les premières années de parution du *Moniteur belge*, voir E. WITTE, *Le Moniteur belge, le gouvernement et le parlement pendant l'unionisme (1831-1845)*, Bruxelles, 1985.

<sup>21</sup> *Moniteur belge*, n° 158, 20 novembre 1831.

<sup>22</sup> *Ibid.*, n° 267, 24 septembre 1833.

<sup>23</sup> L'événement est relaté par L. ZAMPIERA dans *L'Artiste*, 1833, p. 81-84.

<sup>24</sup> Publié dans *loc. cit.*

<sup>25</sup> Anonyme, « Comment on encourage les artistes », dans *L'Artiste, journal des salons, revue des Arts et de la Littérature*, 1834, n° 20, p. 1-3, ici p. 1.

<sup>26</sup> Anonyme, « Une promenade au salon d'exposition d'Anvers », dans *L'Artiste*, 1834, p. 3-8.

<sup>27</sup> P. F. DE NOTER et C. ONGHENA, *Salon de Gand de 1832*, gravure accompagnant l'article de A.. V.[AN] L.[OKEREN], « Salon de Gand, de 1832 », dans *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, 1833, p. 164-165.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1833, p. I.

<sup>30</sup> Cité dans le *Moniteur belge*, n° 266, 23 septembre 1833.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> Arrêté du 19 mai 1836, article 3 et police du salon, cf. catalogue du salon de Bruxelles, 1836, p. I et VI.

<sup>33</sup> Règlement constitutif de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts, à Liège, publié par J-N.-J. FORIR, F. MICHA et J. HENROTTE (éd.), *Bulletin municipal ou recueil des arrêtés et règlements de l'administration communale de Liège*, t. I : *an IV-1836*, Liège, 1837, p. 402-405.

<sup>34</sup> Catalogue du salon d'Anvers, 1834, p. 3.

<sup>35</sup> Voir catalogues du salon de Gand, 1832, p. 4 ; du salon d'Anvers, 1834, p. 3 ; et du salon de Malines, 1834, p. 3.

<sup>36</sup> *L'Artiste*, 1834, n° 6, p. 3.

<sup>37</sup> *Moniteur belge*, n° 57, 26 février 1834.

<sup>38</sup> Par exemple *L'Artiste*, 13 juillet 1834, n° 46, p. 5-6.

<sup>39</sup> *L'Artiste*, 1835, p. 41-42. Sur les divertissements, voir Jan Art qui parle d'une « *volkscultuur* », cf. J. ART, « Sociocultureel leven in de Zuidelijke Nederlanden 1815-circa 1840 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. IX, Bussum, 1983, p. 147-149. Voir

également les réflexions de T. FAWCETT, *The Rise of English Provincial Art : Artists, Patrons and Institutions Outside London, 1800-1830*, Oxford, 1974, p. 146-158.

<sup>40</sup> ARMAND, « Question d'argent », dans *L'Artiste*, 1833, p. 233-235.

<sup>41</sup> ANONYME, « Les juges », dans *Ibid.*, n° 46, 13 juillet 1834, p. 5-6.

<sup>42</sup> C. LEVÊQUE, « Les amateurs anglais en Belgique », dans *Ibid.*, 1833, p. 160-161.

<sup>43</sup> ARMAND, « Question d'argent », dans *Ibid.*, 1833, p. 233-235.

<sup>44</sup> C. LEVÊQUE, « Suicide de deux artistes belges », dans *Ibid.*, 1833, p. 47-48.

<sup>45</sup> L. ZAMPIERA, « Souvenirs d'artistes. La misère », dans *Ibid.*, 1834, n° 17, p. 4-7.

<sup>46</sup> J. OGONOVSKY, « La « bohème » belge à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Des peintres belges en quête de formation, de reconnaissance et de réseaux », dans A. MORELLI (dir.), *Les émigrants belges. Réfugiés de guerre, émigrés économiques, réfugiés religieux et émigrés politiques ayant quitté nos régions du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Bruxelles, 1998, p. 319-334.

<sup>47</sup> AMÉDÉE, « Souvenirs d'artiste. Début de l'exposition », dans *L'Artiste*, avril 1835, n° 14, p. 105-107.

<sup>48</sup> AMVC-M1371-B17 : lettre de Désiré van den Schrieck à la société d'Anvers, le 5 septembre 1834.

<sup>49</sup> *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1833, p. 400.

<sup>50</sup> C. LEVÊQUE, « Expositions de Wappers et Geefs », dans *L'Artiste*, vers septembre-octobre 1835, p. 305.

<sup>51</sup> Voir notice sur Gustave Wappers par P. LOZE dans D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985, p. 256-258.

<sup>52</sup> Sur Guillaume Geefs, voir notice par S. VALCKE dans *La sculpture belge au 19<sup>e</sup> siècle* (Catalogue de l'exposition de Bruxelles, Générale de Banque, 5 octobre-15 décembre 1990), t. II, Bruxelles, 1990, p. 415-417. Sur le monument de la place des Martyrs, voir J. JANSSENS, *De Belgische Natie viert. De Belgische nationale feesten 1830-1914*, Louvain, 2001, p. 1-22 et I. VANDEN EYNDE, « Aménagements et interventions sur le site au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », dans B. D'HAINAUT-ZVENY (éd.), *La place des Martyrs*, Bruxelles, 1994, p. 187-236.

<sup>53</sup> Lettre publiée dans le *Moniteur belge*, n° 341, 7 décembre 1834, p. 2.

<sup>54</sup> C. LEVÊQUE, « La lettre de Geefs », dans *L'Artiste*, 1834, n° 20, p. 4.

<sup>55</sup> *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 11.

<sup>56</sup> J. OGONOVSKY, « L'art officiel en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Les sentinelles de l'histoire. Le décor sculpté des façades de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, Bruxelles, Hôtel de Ville, 2000, p. 27-37 ; ID., « Le peintre officiel en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle : une fonction à charges multiples », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 79/2, 2001, p. 581-589.

<sup>57</sup> Voir *Cent cinquante ans de vie artistique. Documents et témoignages d'académiciens membres de la Classe des Beaux-Arts présentés à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de l'Indépendance de la Belgique* (Catalogue d'exposition, Palais des Académies, 28 novembre 1980 - 18 janvier 1981), Bruxelles, 1980 et J. LAVALLEYE, *L'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1772-1972. Esquisse historique*, Bruxelles, 1972, p. 58-63. Charles Rogier a publié un *Exposé des motifs du projet d'organisation de l'Académie de Belgique (Communiqué, à titre de renseignemens, par le ministre de l'intérieur, à la commission chargée, par la Chambre des représentans, de l'examen de la proposition faite par un de ses membres relativement à l'organisation d'une Académie belge)*, Bruxelles, H. Rémy, s.d. Les débats parlementaires sont publiés dans *Moniteur belge*, n° 335, 1<sup>er</sup> décembre 1833. Pour les autres débats à la Chambre, voir *Ibid.*, n° 268, 25 septembre 1833 ; n° 275, 2 octobre 1833 ; n° 278, 5 octobre 1833 ; n° 21, 21 janvier 1834.

<sup>58</sup> *Moniteur belge*, n° 21, 21 janvier 1834. Sur l'accueil positif dans la presse, voir C. DE BROUCKÈRE, « Beaux-Arts. Réorganisation de l'Académie », dans *L'Artiste*, 1833, p. 178-180 et ID., « Beaux-Arts. Académie belge », dans *Ibid.*, 1833, p. 225-227.

<sup>59</sup> Sur le mémoire d'André Corneille Lens, voir p. \$\$\$.

<sup>60</sup> *Moniteur belge*, n° 335, 1<sup>er</sup> décembre 1833.

<sup>61</sup> Constitution belge de 1831, art. 17, publiée dans *Pandectes belges*, t. XXV, Bruxelles, 1888, p. 282.

<sup>62</sup> Information contenue dans SAA-MA, n° 239<sup>o</sup> : lettre du gouverneur de la province d'Anvers à la Régence de la Ville d'Anvers, le 16 décembre 1830.

<sup>63</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 441<sup>A</sup> : lettre de l'échevin faisant fonction de bourgmestre de la Ville d'Anvers au gouverneur de la province d'Anvers, le 28 décembre 1830.

<sup>64</sup> SAA-MA, n° 239<sup>o</sup> : arrêté du Régent du 9 mars 1831.

<sup>65</sup> Pour la première nomination de professeurs à l'académie d'Anvers approuvée par le gouvernement belge, voir l'arrêté royal du 26 mai 1832 publié dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. II, Bruxelles, 1834, p. 347. Pour les bourses, voir RAA-DTNPA, série K, n° 452<sup>A</sup> : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province d'Anvers, le 23 septembre 1831. Sur les premières bourses, voir les arrêtés royaux des 5 octobre et 31 décembre 1832 subsidiant les études à l'académie d'Anvers du sculpteur Halleux et du peintre Gallait, publiés dans *Pasinomie*, t. II, Bruxelles, 1834, p. 524 et 593.

<sup>66</sup> Il s'agit des subsides aux académies de Bruxelles et de Bruges. Voir *Moniteur belge*, n° 103, 12 avril 1832 et *Documents parlementaires. Recueil des pièces imprimées par ordre du Congrès national de Belgique 1830-1831*, t. II, Bruxelles, 1831 et *Moniteur belge*, n° 103, 12 avril 1832.

<sup>67</sup> *Loc. cit.*

<sup>68</sup> Une étude systématique des établissements de province, particulièrement ceux récemment créés à la fin de la période hollandaise, permettrait d'analyser plus en détail les conséquences du changement de régime. En ce qui concerne les académies étudiées dans le cadre de cette étude (Anvers, Bruges, Bruxelles, Gand, Liège et Mons), elles subsistent toutes malgré des fermetures temporaires comme celle d'Anvers qui a dû, à cause du siège de la ville, suspendre ses cours de la mi-novembre 1832 au 2 janvier 1833, *cf.* mentionné dans RAA-DTNPA, série K, n° 441<sup>A</sup> : lettre du directeur de l'académie d'Anvers au gouverneur de la province d'Anvers, le 11 janvier 1833.

<sup>69</sup> Suite à la lettre datée du 12 janvier, du ministre de l'Intérieur, le gouverneur de la province de Flandre occidentale demande à la Régence de la Ville de Bruges « un rapport dans le genre de celui que vous deviez fournir annuellement, et dont un modèle vous a été transmis avec la lettre de mon prédécesseur du 23 juillet 1830 n° 56 », *cf.* RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 12 janvier 1833 et minute de la lettre du gouverneur de la province de Flandre occidentale aux bourgmestre et échevins de la Ville de Bruges, le 31 janvier 1833. Certaines académies ont continué à envoyer les rapports au gouverneur de leur province mais il n'est pas certain qu'ils furent transmis au ministre. Voir par exemple : RAA-DTNPA, série K, n° 441<sup>A</sup> : lettre du directeur de l'académie d'Anvers au gouverneur de la province d'Anvers, le 16 janvier 1832.

<sup>70</sup> Les aides au peintre F. Verheyden pour Paris et au sculpteur E. Simonis pour Rome, *cf.* arrêtés royaux du 25 mars et 28 juillet 1833, publiés dans *Ibid.*, p. 109 et 191.

<sup>71</sup> Par exemple, les arrêtés royaux du 11 avril 1833 (pour le peintre anversoise De Prins) et du 10 août 1833 (pour le sculpteur J. Halleux), publiés dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. III, Bruxelles, 1834, p. 135 et 223.

<sup>72</sup> Dès le mois d'août 1832, le gouvernement s'informe auprès des gouverneurs sur le nombre de médailles que le gouvernement hollandais octroyait mais il prévient qu'il ne pourra

de toute façon pas en envoyer avant l'année suivante à cause de la faible somme accordée par le Parlement pour les arts, cf. RAG-PA, n° 2207 : lettre du secrétaire du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre orientale, le 4 août 1832. Des arrêtés royaux officialisent ces envois : ceux du 31 août et du 18 octobre 1833. Le premier octroie des médailles à l'académie de Tournai et aux écoles de dessin de Charleroi et Enghien, le second à l'académie de Saint-Nicolas. Ils sont publiés dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. III, Bruxelles, 1834, p. 223 et 279.

<sup>73</sup> RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 4 septembre 1833.

<sup>74</sup> Par les arrêtés des 6 mai, 22 mai, 31 juillet, 16 septembre et 8 décembre 1834, cf. AGR-MIP, n° 1. Ces arrêtés ne sont pas insérés dans la *pasinomie*.

<sup>75</sup> Notamment pour les demandes de l'académie de Bruges, cf. RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettres du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, les 17 février 1834 et 17 septembre 1835.

<sup>76</sup> Les académies de Bruxelles et de Liège reçoivent un subside annuel de 8 000 francs chacune. L'académie de Gand reçoit 4 000 francs. Voir P. DHONDT, *op. cit.*, p. 101-102 et J.-P. DEPAIRE, *op. cit.*, p. 69-71.

<sup>77</sup> *Moniteur belge*, n° 30, 30 janvier 1835.

<sup>78</sup> Pour Gand, arrêté royal du 26 février 1835 mentionné dans RAG-PA, n° 2192 : *Règlement de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture de la Ville de Gand*, Gand, Veuve De Busscher-Braeckman, 1835, p. 1. L'académie de Gand obtient également la protection royale à cette occasion. Pour l'académie de Liège, l'État annonce le 19 mars 1835 qu'il alloue ce subside, cf. J.-P. DEPAIRE, *op. cit.*, p. 69. Pour l'académie de Bruxelles, il s'agit de l'arrêté royal du 11 décembre 1835 publié par P. DHONDT, *op. cit.*, p. 101-102.

<sup>79</sup> RAG-PA, n° 2191 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre orientale, le 25 mars 1836.

<sup>80</sup> *Ibid.*, n° 2193 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre orientale, le 25 avril 1835.

<sup>81</sup> *Ibid.*, n° 2203 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre orientale, le 7 avril 1836.

<sup>82</sup> A. PINCHART, *op. cit.*, p. 255.

<sup>83</sup> L. ALVIN, *op. cit.*, p. 40. Sur l'académie de Namur, voir M. GEORGE, « L'Académie des Beaux-Arts de Namur », dans *Arts plastiques dans la province de Namur. 1800-1945*, Bruxelles, 1993, p. 89-98 et L. HIERNAX, « Les archives anciennes de l'Académie des Beaux-Arts de Namur (1835-1943) », dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, t. LXV, 1994, p. 167-184. Sur la tentative de création à Dinant, voir AEN-AVN, n°s 2692 et 30101.

<sup>84</sup> Voir l'arrêté royal du 23 juillet 1836, publié dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. VI, Bruxelles, 1836, p. 236.

<sup>85</sup> L. RENARD, *Éclaircissements sur l'organisation de l'Académie des beaux-arts*, [Liège], 1836, p. 3-4.

<sup>86</sup> Lors de la séance du 6 décembre 1831, rapport du ministre de l'Intérieur dans *Documents parlementaires. Recueil des pièces imprimées par ordre de la Chambre des Représentants. Session de 1831-1832*, t. II, du 23 novembre 1831 au 12 avril 1832, Bruxelles, 1832, n.p.

<sup>87</sup> Arrêté du 30 août 1833, publié dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. III, Bruxelles, 1834, p. 223. Les références de l'ouvrage sont F. BOSSUET, *Cours de perspective appliquée à la peinture*, Bruxelles, chez l'auteur, 1833.

<sup>88</sup> P. DHONDT, *op. cit.*, p. 96-100.

<sup>89</sup> *Loc. cit.* En 1836, le cours de peinture n'est pas réellement mis en place et, en 1848, Alexandre Pinchart estime que « Depuis douze ans on nous leurre avec l'établissement d'un cours de peinture », cf. A. PINCHART, *op. cit.*, p. 216.

<sup>90</sup> L. RENARD, *op. cit.*, p. 6.

<sup>91</sup> Il est difficile d'en établir le nombre exact. Non seulement les documents font défaut mais certains établissements n'ont subsisté que très peu de temps. En 1861, Louis Alvin rapporte l'existence de 44 établissements d'enseignement artistique en Belgique, cf. L. ALVIN, *Ministère de l'Intérieur. Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Session de 1861. Rapport au Ministre de l'Intérieur*, Bruxelles, 1861.

<sup>92</sup> SAB-ASK, n° 4 : lettre de Gregorius au président de l'académie de Bruges, le 18 septembre 1835.

<sup>93</sup> *Loc. cit.* : procès-verbal de la séance de l'académie de Bruges du 22 septembre 1835.

<sup>94</sup> *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. XI, 1841, p. 695-703, ici p. 698, art. 34.

<sup>95</sup> Sur la création de l'école de gravure de Bruxelles, voir arrêté royal du 23 juillet 1836 publié dans *Ibid.*, t. VI, Bruxelles, 1836, p. 236. Les élèves doivent avoir préalablement suivi les cours de l'académie de Bruxelles. Sur les classes magistrales en Allemagne, voir N. PEVSNER, *op. cit.*, p. 175-176.

<sup>96</sup> En 1834, le *Messenger* parle de cette société « qui semblait avoir sommeillé depuis les événements de 1830 », cf. *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1833, p. 117.

<sup>97</sup> R. MALHERBE, *Société Libre d'Émulation. Liber memorialis 1779-1879*, Liège, 1879, p. 125.

<sup>98</sup> AVB-PC, n° 2212 : rapport de Navez sur le musée de tableaux de Bruxelles, le 17 janvier 1840.

<sup>99</sup> AVB-IP, 1<sup>re</sup> série, n° 111 : lettre du président de la Société de Bruxelles au bourgmestre de la Ville de Bruxelles, le 18 juillet 1844.

<sup>100</sup> Par exemple AVB-IP, 1<sup>re</sup> série, n° 110 : lettre du président de la Société de Bruxelles au bourgmestre de la Ville de Bruxelles, le 9 mai 1831.

<sup>101</sup> Constitution belge de 1831, art. 20, publiée dans *Pandectes belges*, t. XXV, Bruxelles, 1888, p. 282.

<sup>102</sup> *Discours prononcé par le président de la Société Provinciale des Sciences, des Arts et des Lettres, établie à Mons, le 18 juin 1833, jour d'ouverture des séances de cette société*, Mons, De Hoyois-Derely, [1833], p. 6.

<sup>103</sup> *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. III, Gand, D. Duvivier, 1835, p. 176-178.

<sup>104</sup> G. MONNIER, *op. cit.*, p. 167-177.

<sup>105</sup> *L'Artiste*, 1834, n° 20, p. 1 : « cette société de Bruxelles qui a pris le titre si grotesquement fastueux d'Institut des Beaux-Arts ». L'Institut a obtenu l'autorisation d'exposer à l'hôtel de ville de Bruxelles depuis 1831. Cette information est donnée dans AVB-IP n° 111<sup>5</sup> : lettre des secrétaires et artistes délégués de l'Institut des Beaux-Arts aux bourgmestre et échevins de la Ville de Bruxelles, le 20 décembre 1844. Le plus ancien document de ce fonds date du 28 juillet 1832. À cette date, la commission du Musée refuse que les expositions de l'Institut se tiennent dans ses locaux, cf. AVB-IP n° 111<sup>5</sup> : lettre de la commission du Musée de Bruxelles à la Régence de la Ville de Bruxelles, le 28 juillet 1832. Le fonds contient des documents jusqu'en 1861.

<sup>106</sup> *Règlement de la Société des Amis des Beaux-Arts* [de Gand], s.l., s.n., s.d, art. 3 et 4. Sur la création de cette société, voir P. CLAEYS, *Les expositions d'œuvres d'art à Gand. 1792-1892. Essai historique*, Gand, 1892, p. 64.

<sup>107</sup> Un article du *Messenger* témoigne des tensions : *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1833, p. 402. Sur l'accord entre les deux sociétés, voir E. DE BUSCHER, *Précis historique de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand. 1808-1845*, Gand, 1845, p. 129-132.

<sup>108</sup> R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 126-127.

<sup>109</sup> AMVC-M1371/D : lettre du trésorier de la Société royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers aux souscripteurs de la société, le 5 juin 1835.

<sup>110</sup> Catalogue du salon de Malines, 1834, p. 4-5.

<sup>111</sup> R. MALHERBE, *op. cit.*, Liège, 1879, p. 127.

<sup>112</sup> *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. II, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1834, p. 450-451.

<sup>113</sup> Voir T. M. ELIËNS, *Kunst, Nijverheid, Kunstnijverheid. De nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw*, Zutphen, s.d., p. 35-36.

<sup>114</sup> Sur ce tableau, voir D. COEKELBERGHS et P. LOZE (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985, p. 256-258.

<sup>115</sup> Il y a eu un projet d'organiser ce salon en mai 1832, cf. *Moniteur Belge*, n° 108, 1<sup>er</sup> octobre 1831.

<sup>116</sup> Mention dans *Distribution des prix au Salon de 1835, par l'Académie Royale de Dessin, Peinture et Architecture de Gand. Discours prononcés à cette occasion par MM. le bourgmestre de la Ville, Président, et N. Cornelissen, Secrétaire-Honoraire de l'Académie, et par M. van Huffel, président de la Société royale des Beaux-Arts, le 3 août 1835*, Gand, D. J. Vanderhaeghen, [1835], p. 4. et F. LELEUX, *op. cit.*, p. 441-442.

<sup>117</sup> MRBAB-ST, 1833<sup>2</sup> : lettre de la direction du Moniteur belge à la Commission du Musée de Bruxelles, le 26 septembre 1833.

<sup>118</sup> A. VOISIN, *Annales de l'École flamande moderne, Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés aux salons d'Anvers, de Bruxelles, Gand et Liège ; gravés au trait sur acier par M. Charles Onghena, ou lithographiés par MM. Madou, Lauters, Fourmois, Vander Haert, G. Simonau, Baugniet, etc. ; avec des notices descriptives, critiques et biographiques*, Gand, 1836.

<sup>119</sup> L. ALVIN, *Compte-rendu du salon d'exposition de Bruxelles*, Bruxelles, 1836.

<sup>120</sup> Elle est organisée dans le salon Kerckx sur la Grand-Place de Bruxelles, cf. *L'Artiste*, [1833], p. 235.

<sup>121</sup> Voir *L'Artiste*, 1835, p. 305-307, 313-314, 321-323 et 345 ainsi que le *Moniteur belge*, n° 267, 23 septembre 1835.

<sup>122</sup> *Moniteur belge*, n° 282, 9 octobre 1835.

<sup>123</sup> *L'Artiste*, [1834], p. 308.

<sup>124</sup> Il s'agit des deux arrêtés royaux du 20 janvier (organisation et commission de direction), et de ceux du 26 juillet (report de la date d'ouverture au 23 septembre), du 7 septembre 1833 (nomination de la commission d'admission) et du 19 octobre 1833 (nomination de la commission pour les acquisitions et les encouragements) publiés dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. III, Bruxelles, 1834, p. 12-14, 223-224, 237-238 et 279. Sur cette exposition, voir E. DISCAILLES, *op. cit.*, t. II, Bruxelles, 1893, p. 241-243.

<sup>125</sup> Arrêté du 7 janvier 1835 publié dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10-11. Les modalités d'application sont précisées par l'arrêté du 19 mai 1836 publié dans le catalogue du salon de Bruxelles, 1836, p. I-IV.

<sup>126</sup> *Ibid.*



<sup>127</sup> R. TERRIZI, *Le Ministère de l'Intérieur (1830-1994). I. Études de l'administration centrale et répertoires des commissions et services publics*, Bruxelles, 1995 (Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les Provinces, Miscellanea Archivistica. Studia n° 74), p. 218-219, n°s 18-20.

<sup>128</sup> On y trouve à la fois des représentants politiques (État et Ville de Bruxelles), des représentants du musée de Bruxelles et des artistes (des peintres ainsi qu'un dessinateur et un sculpteur). La commission de direction est en effet composée du peintre et ex-membre du Gouvernement provisoire André-Édouard Jolly, comme président, et les membres sont le sénateur François de Robiano, le bourgmestre de la Ville de Bruxelles et les peintres Gustave Wappers et Henri Van Assche, ce dernier étant également membre de la commission du Musée de Bruxelles. La commission d'admission est composée du sénateur François de Robiano comme président et les membres sont le peintre et ex-membre du Gouvernement provisoire André-Édouard Jolly, les peintres François Joseph Navez, Joseph Paelinck, Eugène Verboeckhoven et Ducorron ainsi que le sculpteur Guillaume Geefs et le dessinateur Jean-Baptiste Madou. La Commission pour les acquisitions et les encouragements est composée du sénateur François de Robiano comme président et les membres sont Charles de Brouckère, directeur à la Monnaie, Jules de Wellens, membre de la Commission du Musée de Bruxelles, les peintres Eugène Verboeckhoven, Gustave Wappers et de Jonghe, ainsi que le sculpteur Guillaume Geefs et le dessinateur Jean-Baptiste Madou.

<sup>129</sup> Voir l'arrêté du 7 janvier 1835 publié dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10-11 et l'arrêté du 19 mai 1836 publié dans le catalogue du salon de Bruxelles, 1836, p. I-IV.

<sup>130</sup> La revue *L'Artiste* critique la nomination de François Joseph Navez, cf. *L'Artiste*, 1835, p. 122-123 et juin 1835, n° 23, p. 177-179.

<sup>131</sup> Il prend en charge les frais de transport des œuvres d'artistes étrangers et précise que ces œuvres seront placées sur le même pied que celles des artistes belges, cf. l'arrêté du 7 janvier 1835 publié dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10-11, préambule et art. 2 et 4 ainsi que l'arrêté du 19 mai 1836, art. 2, publié dans le catalogue du salon de Bruxelles, 1836, p. I.

<sup>132</sup> *Moniteur belge*, n° 57, 26 février 1834.

<sup>133</sup> *Loc. cit.*

<sup>134</sup> *L'Artiste*, [1834], p. 7.

<sup>135</sup> *Rapport fait par M. Dubus, au nom de la section centrale, sur le Budget du Département de l'Intérieur pour l'exercice 1834*, dans *Documents parlementaires. Recueil des pièces imprimées par ordre de la Chambre des Représentants. Session de 1833-1834*, t. II, n° 39, p. 33-36.

<sup>136</sup> Lettre publiée ne mentionnant que l'année 1834 dans *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. II, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1834, p. 450.

<sup>137</sup> *L'Artiste*, février 1835, n° 5, p. 35.

<sup>138</sup> Arrêté du 7 janvier 1835 publié dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10-11.

<sup>139</sup> Pour le budget de 1834, voir la mention faite par Dumortier dans *Moniteur belge*, n° 57, 26 février 1834. Pour le budget de 1835, voir *Ibid.*, n°s 56-57, 26-27 février 1834. Pour le budget de 1836, voir *ibid.*, n° 48, 17 février 1835. Valérie Montens analyse les finances publiques et l'art en Belgique pour la période postérieure à 1837, date à laquelle les sources deviennent plus détaillées, cf. V. MONTENS, *op. cit.*, p. 9-24.

<sup>140</sup> À ce sujet, voir notamment J. OGONOVSKY, « La peinture monumentale, « manière parlante d'enseigner l'histoire nationale » », dans A. MORELLI (dir.), *Les grands mythes de l'Histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, Bruxelles, 1995, p. 163-174.

<sup>141</sup> *Moniteur belge*, n° 57, 26 février 1834.

<sup>142</sup> *Ibid.*, n° 267, 24 septembre 1833.

<sup>143</sup> « Dans toute l'industrie la production doit toujours répondre à la proportion de la demande qui est faite de cette production ; ce n'est que dans la juste proportion entre la demande et le produit que se trouve le bien-être des nations. Il faudrait donc examiner s'il y a avantage à multiplier les artistes; si cette multiplication est un bon moyen de créer le bien-être de la nation. Il aurait donc fallu constater si le nombre des artistes ne suffit pas aux besoins, et si notre commerce et notre industrie, rendant la nation plus riche, ne peuvent pas eux-mêmes augmenter le nombre d'artistes sans le concours du gouvernement », *cf. Ibid.*, n° 57, 26 février 1834.

<sup>144</sup> *Rapport fait par M. Dubus, au nom de la section centrale, sur le Budget du Département de l'Intérieur pour l'exercice 1834, dans Documents parlementaires. Recueil des pièces imprimées par ordre de la Chambre des Représentants. Session de 1833-1834*, t. II, n° 39, p. 33-36.

<sup>145</sup> *Moniteur belge*, nos 56-57, 26-27 février 1834.

<sup>146</sup> *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1833, p. 242.

<sup>147</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1836, p. VI.

<sup>148</sup> Lettre à Robert, le 23 mars 1834, extrait publié dans D. COEKELBERGHS, A. JACOBS et P. LOZE, *François-Joseph Navez. La nostalgie de l'Italie*, s.l., 1999, p. 114.

<sup>149</sup> *L'Artiste*, [1833], p. 83-85.

<sup>150</sup> *Moniteur belge* n° 267, 24 septembre 1833. Il développe à nouveau cet argument en 1834, voir *Ibid.*, nos 56-57, 26-27 février 1834.

<sup>151</sup> *Ibid.*, n° 57, 26 février 1834.

<sup>152</sup> En 1833, le gouvernement octroie 10 900 francs pour les achats, 2 700 francs pour les encouragements financiers et 28 médailles de vermeil, *cf. Rapport adressé à M. le ministre de l'intérieur, par la commission directrice de l'exposition nationale des beaux-arts de 1833* publié dans le *Moniteur belge*, n° 198, 17 juillet 1834. Voir également MRBAB-ST 1833<sup>3</sup> : Salon de 1833. *Commission des récompenses. Achats et encouragements*.

<sup>153</sup> *Moniteur belge*, n° 57, 26 février 1834.

<sup>154</sup> *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. II, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1834, p. 449.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>156</sup> Catalogue du salon de Gand, 1835, p. 8.

<sup>157</sup> G. BEDEER, *op. cit.*, p. 36.

<sup>158</sup> Catalogue du salon de Bruxelles, 1833.

<sup>159</sup> *Moniteur belge*, n° 57, 26 février 1834.

<sup>160</sup> RAA-DTNPA, série K, n° 458<sup>B</sup> : minute de la lettre du gouverneur de la province d'Anvers au ministre de l'Intérieur, le 27 août 1834.

<sup>161</sup> *Moniteur belge*, n° 30, 30 janvier 1835.

<sup>162</sup> *Ibid.*, nos 56-57, 26-27 février 1834.

<sup>163</sup> *Ibid.*, n° 56, 26 février 1834.

<sup>164</sup> *Ibid.*, n° 45, 14 février 1835.

<sup>165</sup> Lorsque le budget de l'académie est en déficit, comme à Anvers en 1834, une partie des fonds réservés au musée sont prélevés, *cf. RAA-DTNPA*, série K, n° 441<sup>A</sup> : lettre du directeur de l'académie au gouverneur de la province d'Anvers, le 10 septembre 1834.

<sup>166</sup> La description d'Alexandre Ferrier en 1838 est l'aboutissement de ce processus puisqu'il publie le catalogue entier des œuvres du musée de Bruxelles, *cf. A. F.* [Alexandre

Ferrier], *Description historique et topographique de Bruxelles et de ses environs, avec un catalogue des tableaux du Musée*, Bruxelles, 1838, p. 33-67.

<sup>167</sup> W. BÜRGER [T. THORÉ], *Galerie d'Arenberg à Bruxelles avec le catalogue complet de la collection*, Paris-Bruxelles, 1859, p. 7-8.

<sup>168</sup> L'auteur déplore particulièrement qu'un tableau d'Otto Vénius de la cathédrale Saint-Bavon à Gand soit « *caché, excepté les jours de grande fêtes* ». J.-B. DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des réflexions relativement aux Arts et quelques gravures* (nouvelle édition revue et augmentée de notes par M. C. ROEHN), Paris, J.-N. Barba, 1838, p. 212.

<sup>169</sup> Il s'agit d'un tableau du musée de Lille restitué à l'église Sainte-Catherine de la même ville, cf. *Ibid.*, p. 8, note 1.

<sup>170</sup> KASKA-MA, n° 586 : minute de la lettre du [musée d'Anvers] au gouverneur de la province d'Anvers, le 17 février 1835 et lettre du gouverneur de la province d'Anvers à la commission administrative du musée d'Anvers, le 29 avril 1835. On trouvera également d'autres documents dans SAA-MA, n° 240<sup>1</sup>.

<sup>171</sup> J.-B. DESCAMPS, *op. cit.*, p. 107-108, note 1.

<sup>172</sup> L. SABATINI, *Le Musée de l'Art wallon. Liège, Bruxelles, 1988* (Musea Nostra, n° 7), p. 19.

<sup>173</sup> Il est nommé par arrêté du 15 octobre 1830. Je n'ai pas retrouvé cet arrêté. L'un de ses biographes note que « Il y eut à la révolution une obscure histoire de nomination comme directeur des musées de Bruxelles, nomination qui ne porta jamais effet », cf. P. BERKO et V. BERKO (éd.), *Eugène Verboeckhoven*, Bruxelles, 1981, p. 195. Joseph Eugène Verboeckhoven (1798-1881) est peintre, graveur et sculpteur. Élève de son père, le sculpteur Barthélemy Verboeckhoven, il suit ensuite les cours de l'académie de Gand (1816-1818) aidé par le sculpteur Albert Voituron et par un mécène gantois, Ferdinand Van der Haegen. Il est ensuite élève du peintre de paysage Paul Balthasar. Il débute sa carrière au salon de Gand de 1820. Après avoir séjourné à Londres en 1824, s'installe à Bruxelles en 1827 et voyage en Allemagne et dans les Pays-Bas en 1828. Il prend part aux Journées de septembre, notamment en participant à la formation de la première unité de chasseurs-éclaireurs. Il organisa une compagnie de volontaires avec laquelle il combat à Dieghem, le 21 septembre 1830. Il est ensuite enrôlé pendant neuf mois dans les chasseurs de Chasteler. Eugène Verboeckhoven prend également des mesures de conservation, notamment en tant que membre de la députation chargée de la mise en sûreté des œuvres d'Anvers, en 1832, lors du bombardement. Il sera nommé professeur à l'académie de Bruxelles en 1845. Il meurt le 19 janvier 1881.

<sup>174</sup> Brièvement relaté par François Joseph Navez, cf. MRBAB, *Registre des résolutions de la Commission administrative du Musée de tableaux érigé à Bruxelles*, séance du 5 juillet 1841, n° 116. Voir aussi *Ibid.*, séance n° 25, 9 janvier 1831.

<sup>175</sup> L'article 6 de l'arrêté du 20 janvier 1833 précise que « Les objets achetés par le Gouvernement seront placés à Bruxelles dans un Musée moderne ou dans les édifices nationaux des diverses villes du Royaume », cf. *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. III, Bruxelles, 1834, p. 12-14.

<sup>176</sup> Arrêté royal du 7 janvier 1835, art. 3, publié dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10-11.

<sup>177</sup> *Loc. cit.*

<sup>178</sup> Dans l'arrêté de la même date, le 7 janvier 1835, qui prescrit l'exécution de statues à la gloire des grands hommes de la Belgique, ces ancêtres sont qualifiés de « Belges », cf. *loc. cit.*

<sup>179</sup> *Loc. cit.*

<sup>180</sup> *Loc. cit.*

<sup>181</sup> *Loc. cit.*

<sup>182</sup> *Moniteur belge*, n° 56, 26 février 1834.

<sup>183</sup> *Ibid.*, n° 48, 17 février 1835.

<sup>184</sup> Sur les achats au salon de Gand, voir RAG-PA, n° 2203 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre orientale, le 5 mars 1835. Sur l'achat du musée de la Ville de Bruxelles par l'État, voir C. LOIR, « La politique muséale du jeune État belge : l'achat des collections artistiques de la Ville de Bruxelles en 1843 », dans G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *op. cit.*, p. 43-61.

<sup>185</sup> MRBAB : *Registre des résolutions de la Commission administrative du Musée de tableaux érigé à Bruxelles*, séance n° 60, 30 novembre 1834.

<sup>186</sup> Par exemple dans *ibid.*, séance n° 66, 1<sup>er</sup> mars 1835.

<sup>187</sup> En 1835, le gouvernement refuse par exemple, de participer financièrement à l'acquisition de deux tableaux anciens. Il s'agit du tableau d'un particulier, attribué à Caravage (voir MRBAB-AA n° B 380 374/2-3 et 380/2-3 et 8) ainsi que du triptyque de Bernard Van Orley, appartenant à la commission des Hospices civils (voir MRBAB – *Registre des résolutions de la Commission administrative du Musée de tableaux érigé à Bruxelles*, séance n° 71, 1<sup>er</sup> novembre 1835 ; séance n° 73, 24 novembre 1835 ; séance n° 75, 7 février 1836 ; séance n° 109, 27 février 1840 ; séance n° 111, 1<sup>er</sup> mai 1840).

<sup>188</sup> MRBAB : *Ibid.*, séance n° 77, 1<sup>er</sup> mai 1836 et *Ibid.*, séance n° 80, 5 juin 1836.

<sup>189</sup> *Ibid.*, séance n° 105, 8 août 1839.

<sup>190</sup> Voir sur ce projet E. DISCAILLES, *op. cit.*, t. II, Bruxelles, 1893, p. 395-396.

<sup>191</sup> Outre le Musée national et les salons, ce bâtiment devait également accueillir l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, les expositions de l'industrie, la Bibliothèque de Bourgogne et le Conservatoire de Musique, cf. *Moniteur belge*, n° 327, 23 novembre 1835. L'architecte en est Tilman François Suys, déjà auteur d'un projet de palais des beaux-arts présenté au concours du salon de Gand de 1820.

<sup>192</sup> AMVC-M 1371-B2 : *Copie-Boeck n° 2 van de Koninglyke Maetschappy ter Aenmoediging der Schoone Konsten, tot Antwerpen*, copie de la lettre de la société d'Anvers aux bourgmestre et échevins de la Ville d'Anvers, le 7 janvier 1834.

<sup>193</sup> Octroi d'un subside de 3 000 francs tous les deux ans, sans qu'il soit mentionné que les œuvres acquises doivent appartenir à des artistes de la ville, cf. R. MALHERBE, *op. cit.*, p. 127.

<sup>194</sup> Les œuvres primées dont l'auteur parle sont celles qui ont été couronnées dans les concours triennaux. Elles appartiennent à l'académie, cf. *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1834, p. 451. Il semble que depuis 1832, les artistes aient été autorisés à exposer leurs œuvres, dans le musée de Gand le dimanche, afin de les vendre, cf. J. DECAVELE, *op. cit.*, p. 16, note 38.

<sup>195</sup> Sur le placement des œuvres de la société artistique au musée, voir MRBAB, *Registre des résolutions de la Commission administrative du Musée de tableaux érigé à Bruxelles*, séance nos 29 et 30, 24 avril et 8 mai 1831.

<sup>196</sup> *Ibid.*, séance n° 32, 11 décembre 1831. Je n'ai pas retrouvé cet arrêté de 1825.

<sup>197</sup> Gustave Wappers écrit « Le voisinage des tableaux de Rubens qui se trouvent dans le local du Musée, que vous avez eu la complaisance de m'accorder pour exposer mon tableau, étant de nature à lui faire le plus grand tort, je prends la liberté de vous prier de vouloir bien m'autoriser à faire couvrir par des toiles les tableaux anciens placés dans la partie du Musée que vous avez mis à ma disposition. J'aurai l'honneur de vous faire observer que cette mesure ne peut nuire en aucune façon à ces tableaux & que se [sic] sont simplement quelques toiles attachées au dessus des cadres », cf. *Ibid.*, séance n° 69, 25 septembre 1835.

<sup>198</sup> *Ibid.*, séance n° 13, 21 mars 1830.

<sup>199</sup> *Ibid.*, séance nos 48 et 49, 3 et 10 février 1833.

<sup>200</sup> *Ibid.*, séance n° 50, 17 février 1833.

<sup>201</sup> *Ibid.*, séance n° 54, 2 février 1834.

<sup>202</sup> Sur la commande à Eugène Verboeckhoven, voir *Ibid.*, séance n° 70, 11 octobre 1835. Sur celle à Pierre Joseph Célestin François, voir *Ibid.*, n° 70, 11 octobre 1835, n° 77, 1<sup>er</sup> mai 1836, n° 78, 8 mai 1836 et n° 79, 22 mai 1836.

<sup>203</sup> Arrêtés des 17 et 22 juillet 1834, publiés dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. IV, p. 157-160.

<sup>204</sup> Voir MRBAB : *Registre des résolutions de la Commission administrative du Musée de tableaux érigé à Bruxelles*, séance n° 31, 22 mai 1831. Sur le projet de galerie historique placée dans la bibliothèque, il s'agit de composer « une nouvelle galerie d'objets historiques, de ceux de cette nature, qui ayant échappé aux dévastations de la révolution française, se trouvent éparpillés dans les greniers du palais de l'ancienne Cour », voir *Ibid.*, n° 43, 23 septembre 1832. Voir également C. LEMAIRE et M. DEBAE, « Esquisse historique, 1559-1837 », dans *Bibliothèque Royale. Mémorial 1559-1969*, Bruxelles, 169, p. 3-84, ici p. 68-70.

<sup>205</sup> *L'Artiste*, [1833], p. 66-67.

<sup>206</sup> *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1833, p. 504-508.

<sup>207</sup> J. SCHOTSMANS, « 1835-1885 », dans *Liber Memorialis 1835-1885. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1985, p. 16-17.

<sup>208</sup> Publication des statuts du musée dans *Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. I, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1833, p. 504-508. Il est dit qu'il s'agit d'un projet de la « Commission pour la Conservation des Monuments et Objets d'Arts de la Ville Gand [...] créée depuis 1818 ». S'agit-il de la commission chargée de veiller aux œuvres restituées en 1815 ? Je n'ai pas trouvé d'autre information à ce sujet. Ce projet de Musée historique belge semble avoir été réalisé, cf. M. BRUWIER, « Quelle contribution des communes aux musées ? », dans *L'initiative publique des communes en Belgique 1795-1940 / Het openbaar initiatief van de gemeenten in België 1795-1940* (Actes du 12<sup>e</sup> colloque international de Spa, 4-7 septembre 1984), vol. 2, Bruxelles, 1986, p. 849.

<sup>209</sup> *La Galerie Vandenschrieck*, Louvain, 1839, p. 59. Cet extrait corrobore l'intuition de Judith Ogonovszky : « les particuliers qui ont collectionné des œuvres d'artistes belges contemporains mériteraient de faire l'objet d'un travail spécifique [...]. Cette recherche dévoilerait des surprises quant à la motivation nationale qui a sous-tendu la constitution de certaines collections privées », cf. J. OGOVOSZKY, « Charles Rogier, mécène interposé d'un art national », dans G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *op. cit.*, p. 70-71.

<sup>210</sup> Voir H. STYNEN, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*, Bruxelles, 1998.

<sup>211</sup> Dans la province de Flandre occidentale par exemple, l'envoi des rapports annuels ne reprend qu'en 1832, cf. RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre des bourgmestre et échevins de la Ville de Dixmude aux commissaires provinciaux de la Flandre occidentale, le 28 décembre 1830. Ce fonds contient également les rapports de 1832 à 1835.

<sup>212</sup> Voir RAA-DTNPA, série K, n° 441<sup>A</sup> : lettre de la Commission de Conservation pour le Musée et les Objets d'Arts revenus de France au gouverneur de la province d'Anvers, le 24 février 1831 ; KASKA-MA, n° 581 : minute de lettre de la même commission aux bourgmestre et échevins de la Ville d'Anvers, le 2 janvier 1832 ; *ibid.*, n° 586 : lettre du gouverneur de la province d'Anvers à la même commission, le 4 décembre 1832 accompagnée en annexe d'un rapport de l'architecte P. Bourla. Quelques documents sont également conservés dans RAA-DTNPA, série K, n° 449<sup>A</sup>.

<sup>213</sup> Exemple envoyé au gouverneur de la province de Flandre occidentale, cf. RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 3 juillet 1832. Voir p. 210-213.

<sup>214</sup> *Ibid.* : minute de la circulaire du gouverneur de la province de Flandre occidentale aux administrations locales, le 18 juillet 1832.

<sup>215</sup> *Ibid.* : lettre du commissaire du district de Furnes au gouverneur de la province de Flandre occidentale, datée du 12 septembre 1832 et minute de la lettre du gouverneur de la province de Flandre occidentale au commissaire du district de Furnes, le 14 septembre 1832.

<sup>216</sup> Quelques exemples de cette rubrique « *vandalisme* » dans *L'Artiste*, [1833], p. 25-26, 51, 228. Sur l'exportation des œuvres d'art, voir C. LÉVÊQUE, « Les amateurs anglais en Belgique », dans *L'Artiste*, [1833], p. 160-161.

<sup>217</sup> Programme publié dans le *Moniteur belge*, n° 327, 23 novembre 1833.

<sup>218</sup> RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 28 mars 1834.

<sup>219</sup> Dans la province de Hainaut, le gouverneur prescrit de faire appel aux membres des commissions établies par l'arrêté du 29 décembre 1827, cf. BUM-manuscrit n° 621 : minute de la lettre du gouverneur de la province de Hainaut aux administrations des villes, le 2 avril 1834.

<sup>220</sup> Pour la province de Namur, voir AEN-PN, n° 10 649 ; pour celle de Flandre occidentale, voir RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482. Le gouverneur envoie le catalogue au ministre le 7 mars 1835, cf. *Ibid.*, lettre du gouverneur de la province de Flandre occidentale au ministre de l'Intérieur, le 7 mars 1835. Pour la province de Hainaut, voir BUM-manuscrit n° 621 : minute de la lettre du gouverneur de la province de Hainaut au ministre de l'Intérieur, le 30 mars 1835. Le rapport n'est pas conservé, il ne reste que la lettre d'accompagnement.

<sup>221</sup> *L'Artiste*, [1833], p. 318-320.

<sup>222</sup> RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre des bourgmestre et échevins de la Ville de Bruges au gouverneur de la province occidentale, le 17 novembre 1834 et SAB-MA, XIII b 8 / Z1 II 1 : minute de la lettre du bourgmestre de la Ville de Bruges au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 23 décembre 1834 avec le *Catalogue des édifices ou monumens de la ville de Bruges qui semblent mériter l'attention du gouvernement*, s.d.

<sup>223</sup> RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 28 mars 1834.

<sup>224</sup> Arrêté royal du 7 janvier 1835, dans *Pasinomie*, 3<sup>e</sup> série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10-11. Sur l'activité de la commission royale des Monuments, voir H. STYNEN, *op. cit.*

<sup>225</sup> RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 19 octobre 1835 accompagné du rapport *Observations concernant les moyens d'atteindre le but qu'on doit s'être proposé en formant la commission pour la conservation des monumens*, 15 pages. Pour la province de Namur, voir AEN-PC n° 1090 : résumé de la lettre du gouverneur de la province de Namur aux bourgmestres, le 31 octobre 1835.

<sup>226</sup> AEN-PC, n° 1090 : copie de la lettre du gouverneur de la province de Namur aux bourgmestres de la province, le 21 mars 1835.

<sup>227</sup> *L'Artiste*, [1834], n° 17, p. 2-3.

<sup>228</sup> RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : lettre du ministre de l'Intérieur au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 6 avril 1835. Pour la province de Flandre occidentale, voir RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 et SAB-MA, XIII b9 Z1 II 1 ; pour celle d'Anvers, voir RAA-DTNPA, série K, n° 460<sup>A</sup> ; pour celle de Namur, voir AEN-PC, n° 1090.

<sup>229</sup> RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : minute de la lettre du gouverneur de Flandre occidentale au ministre de l'Intérieur, le 30 juin 1835 et RAA-DTNPA, série K, n° 460<sup>A</sup> : minute de la lettre du gouverneur de la province d'Anvers au ministre de l'Intérieur, le 10 décembre 1835 (le tableau n'est pas conservé). L'inventaire de la province de Brabant a été publié : H. VAN LIEFFERINGE, « De inventarissen van de provincie Brabant uit 1835. Bijdrage tot de geschiedenis van de inventarisatie », dans *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen / Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. XVII, 1967-



1968, p. 141-167. Pour la province de Hainaut, voir BUM-manuscrit n° 621 : minute de la lettre du gouverneur de la province de Hainaut au ministre de l'Intérieur, le 22 mars 1836. Une copie du rapport avec le titre *Province de Hainaut. Relevé des tableaux, statues et bas-reliefs remarquables que possèdent les églises, les établissements publics, et même les particuliers* est annexée. 19 pages r°/v° avec six colonnes : villes et communes, indication des lieux qui renferment des ouvrages d'art, nature de ces ouvrages, noms de leurs auteurs, sujets qu'ils représentent et observations.

<sup>230</sup> RAB-PA, 3<sup>e</sup> série, n° 482 : minute de la lettre du gouverneur de Flandre occidentale au ministre de l'Intérieur, le 21 décembre 1837.

<sup>231</sup> *Ibid.* : lettre des bourgmestre et échevins de la Ville de Bruges au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 15 avril 1835 et SAB-MA, XIII b9 Z1 II 1 : minute de la lettre de la Régence de la Ville de Bruges au gouverneur de la province de Flandre occidentale, le 15 avril 1835.



# Conclusions générales

Le monde artistique belge connaît de profondes mutations au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Elles touchent à la fois le cadre institutionnel, le statut de l'artiste, le rapport aux œuvres et les pratiques du public. En s'inspirant et en adaptant des innovations développées ailleurs en Europe, parfois depuis la Renaissance, praticiens de l'art, amateurs et représentants des pouvoirs publics se mobilisent pour faire face aux nouveaux défis engendrés par les bouleversements politiques et culturels de la fin des temps modernes et du début de l'époque contemporaine. En un peu plus d'un demi-siècle, dans une nation en formation, caractérisée par une tradition artistique prestigieuse, ils jettent un nouveau regard sur le monde des arts, utilisent de nouveaux termes, fondent de nouvelles institutions et créent les conditions propices à l'émergence d'un public. C'est autour du concept de « beaux-arts » qu'ils vont concevoir de nouvelles catégories (artistes) et développer de nouvelles institutions d'enseignement (académies des beaux-arts), d'encouragement (salons des beaux-arts et sociétés des beaux-arts) et de conservation (musées des beaux-arts).

Les artistes, qui revendiquent une revalorisation de leur statut, sont, outre leur activité de création, des acteurs incontournables en tant qu'enseignants, conservateurs, experts, initiateurs ou directeurs d'institutions. Trois générations mettent en place les bases du monde artistique moderne : la génération des « Lumières » (les Lens, Defrance, Herreyns) qui relève le lustre de l'école flamande par de nombreuses innovations dès la fin de la période autrichienne, les adapte et les amplifie durant la période française assurant souvent la transition jusqu'aux premières années de l'époque hollandaise ; la génération « française » (les François, Odevaere, Van Brée) qui devient active pendant la période française, développe les institutions et l'administration des beaux-arts pendant la période hollandaise et poursuit ses activités jusque dans les premières années qui suivent l'indépendance de la Belgique ; enfin,

la génération « hollandaise » (les Navez, Wappers, Geefs) formée dès le départ dans le nouveau contexte institutionnel, intègre le fruit des recherches des prédécesseurs et assure la consécration des beaux-arts dans les premières décennies de la période belge. À côté des artistes, les amateurs jouent également un rôle essentiel. D'un Guillaume Bosschaert à un Norbert Cornelissen, ils s'impliquent dans les institutions, soutiennent les artistes, pratiquent souvent eux-mêmes les beaux-arts et jouent un rôle fondamental dans l'émergence et la reconnaissance du public. Les innovations, lancées le plus souvent par ces artistes et ces amateurs, sont soutenues par les autorités locales, provinciales et centrales. À côté des bourgmestres ou maires, préfets ou gouverneurs, on remarque l'action particulière de certains ministres (de Charles de Cobenzl à Charles Rogier), et de princes et de rois (de Charles de Lorraine à Léopold I<sup>er</sup>). La modernisation de l'espace artistique a pu se faire grâce à une mobilisation massive d'hommes convaincus que les beaux-arts jouent un rôle essentiel au sein de la société.

Avec le développement des académies, la création des expositions, des sociétés artistiques et des musées, la réflexion sur le statut de l'artiste, la formation d'un public et la reconnaissance du patrimoine, apparaissent ainsi, en Belgique, les composantes d'un monde artistique moderne, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Sous chaque régime, des étapes majeures sont franchies : la protection des académies, la libéralisation des professions artistiques et l'apparition des premières sociétés et expositions artistiques pendant la période autrichienne ; l'intégration du cours de dessin dans l'enseignement général, la renaissance des académies, le développement des sociétés et des salons triennaux, ainsi que l'apparition des premiers musées pendant la période française ; la mise en place d'un réseau officiel d'enseignement artistique, des tentatives du gouvernement destinées à favoriser l'achat d'œuvres dans les salons, le développement des musées et les premières mesures de conservation de l'ensemble des œuvres d'art pendant la période hollandaise ; enfin, le financement partiel du réseau éducatif, la création de nouvelles sociétés, l'apparition de l'intervention de l'État dans l'organisation d'un salon, dans le projet d'un musée national et dans la mise en place d'une Commission royale des Monuments, durant les premières années belges. Cette succession de régimes politiques entraîne des difficultés d'adaptation pour les institutions artistiques, mais a néanmoins favorisé l'apport de multiples influences et a ainsi facilité les transferts culturels.

Désirant donner un nouvel éclat, dans les Pays-Bas, à l'ancienne école flamande, le gouvernement autrichien soutient la formation artistique par le biais des académies. Cependant, son action dans les domaines de l'encouragement et de la conservation de l'art reste faible. Il n'appuie aucun projet muséal et ne participe à la mise en place ni de sociétés ni de salons. Quant au gouvernement belge, il tente de « régénérer » la tradition artistique de l'école flamande, assimilée désormais à la nation belge, en projetant l'affermissement des académies, une instance chargée de la conservation à l'échelle du pays et l'organisation d'un salon et d'un musée national. Cependant, les problèmes budgétaires et la forte tradition communale et associative limitent sa politique de nationalisation et de centralisation des institutions artistiques au sein de la capitale. Les transformations artistiques qui apparaissent à la fin de l'époque moderne et au début de la période contemporaine ne sont donc

pas le fruit d'une politique culturelle globale lancée par l'État. La situation belge se caractérise par une collaboration entre différents acteurs à différents niveaux : individuel, associatif, communal, provincial et national. La vie artistique s'organise en un réseau d'individus, d'associations et d'institutions dans les principales villes du pays. Il existe des relations entre les différentes institutions d'une même ville, entre les différentes villes belges, et entre la Belgique et l'étranger. Les acteurs de la vie artistique collaborent fréquemment et leurs actions se complètent le plus souvent. C'est grâce aux individus que cette collaboration et cette circulation du savoir sont rendues possibles. Le cas de Guillaume Bosschaert est exemplaire : à l'origine des transformations dès la période autrichienne, il devient l'acteur incontournable de la vie artistique bruxelloise. Secrétaire honoraire de l'académie, membre fondateur de la Société pour l'encouragement des beaux-arts, organisateur des salons et premier conservateur du musée, il met à profit ses différentes fonctions pour favoriser les liens entre l'enseignement artistique, l'encouragement des beaux-arts et la conservation des œuvres d'art. En tant que conseiller communal, amateur pratiquant les beaux-arts et exposant dans les salons, il occupe une position médiane entre les artistes, le public et les représentants politiques. Ses nombreuses relations et amitiés avec d'autres amateurs et artistes créent des liens, parfois étroits, avec les autres villes belges ainsi qu'avec Rome et Paris où il a fréquemment séjourné. Les liens personnels entre les différents acteurs compensent donc l'absence d'un plan général et permettent une certaine cohérence dans le monde artistique belge.

Cette reconfiguration de l'espace artistique est un phénomène complexe dont les différents éléments sont étroitement liés. On peut cependant dégager trois grandes lignes de force : l'autonomisation de la sphère artistique, l'apparition de la sphère publique et la laïcisation de l'art.

L'autonomisation de la sphère artistique est un aspect fondamental de l'émergence des beaux-arts. L'idée d'une spécificité des beaux-arts est à la base de la création d'institutions exclusivement artistiques reprenant et transformant le cadre éducatif et professionnel de l'Ancien Régime, en s'inspirant des innovations déjà apparues à l'étranger, principalement en Italie et en France. La fondation d'académies est motivée par la conviction qu'il faut créer un lieu exclusivement destiné à l'enseignement artistique. L'émancipation des peintres, des sculpteurs, des graveurs et des architectes permet aux artistes de se libérer du monde corporatif dans lequel ils étaient souvent associés à d'autres secteurs d'activité qui n'avaient aucun lien avec le monde artistique ; ils peuvent désormais affirmer leur spécificité professionnelle. Les sociétés artistiques et les salons des beaux-arts qui apparaissent dans les années qui suivent cette libéralisation, remplissent les missions d'encadrement professionnel et d'encouragement des corporations et des confréries, en tenant compte exclusivement des particularités du monde de l'art. Quant à la création du musée, elle se fait également dans le désir de détacher la dimension artistique des œuvres et de la distinguer clairement des fonctions culturelles ou décoratives que celles-ci pouvaient avoir dans les églises et les demeures particulières. Ainsi sont créées des institutions spécialisées, exclusivement destinées aux beaux-arts : les académies, les sociétés, les salons et les musées. Cette autonomisation s'est réalisée avec l'élaboration de nouvelles catégories et typologies traduites par une nouvelle terminologie.

L'utilisation des termes « artistes » et « beaux-arts » inspirés de la distinction entre artistes et artisans, entre arts libéraux et arts mécaniques se généralise. Ces termes spécifiques traduisent, outre la spécialisation, l'élévation du statut des praticiens et des œuvres. Enfin, cette autonomie s'est opérée au prix d'une réflexion, d'une conceptualisation qui s'est traduite en Europe, notamment par le développement de disciplines comme l'esthétique, l'histoire de l'art et la critique d'art. Si les artistes et amateurs belges ne sont pas directement à la base de la formation de ces disciplines au même titre que leurs homologues français, italiens ou allemands, l'extraordinaire efflorescence de la littérature artistique ainsi que la production de nombreux portraits et autoportraits d'artistes traduisent la présence en Belgique d'un même souci de réflexion et d'assimilation de ces innovations méthodologiques.

L'apparition de la sphère publique est contemporaine de la modernisation du monde artistique et les deux phénomènes sont étroitement liés. En effet, les transformations artistiques participent au développement de la sphère publique et cette dernière est l'un des moteurs des transformations artistiques. La dimension « publique » joue un rôle essentiel dans le domaine artistique à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Depuis les amateurs proches des milieux aristocratiques qui visitent églises et collections particulières à la fin de la période autrichienne, aux nombreux visiteurs, principalement issus de la bourgeoisie, qui se rendent dans les salons au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le public s'élargit et se diversifie. Sous la dénomination de « public », se trouve un groupe hétérogène avec des pratiques et des références culturelles multiples mais qui, au fil de la période, est de plus en plus marqué par les valeurs bourgeoises. Ce public aristocratique puis bourgeois est un acteur essentiel des transformations artistiques. Par le système de souscriptions qui permettent de substituer des participants modestes aux grands mécènes, un public assez large peut désormais soutenir les académies, participer à l'acquisition d'œuvres d'art ou financer des concours. Il apprend à regarder, à apprécier et parfois à juger l'art. L'artiste doit entretenir des relations étroites avec ce public, ce qui ne va pas sans certaines tensions, notamment lors des premiers grands salons triennaux à la fin de la période française et au début de la période hollandaise. La dimension publique est fondamentale dans les institutions artistiques qui sont « d'utilité publique », ce qui explique les débats autour de l'accès dans les académies, les salons et les musées, et sur les moyens d'associer le public aux sociétés artistiques. C'est pour l'informer qu'apparaissent de nombreuses publications artistiques : guides, catalogues de musées, livrets de salons, manuels d'apprentissage du dessin et presse spécialisée. Quant aux œuvres elles-mêmes, ce patrimoine en formation, c'est sa dimension publique qui bouleverse son statut. Il devient le trésor public de tous les citoyens. C'est dans ce cadre que l'intervention de l'État, c'est-à-dire des pouvoirs publics, va s'intensifier, non sans susciter des débats, notamment au niveau du Parlement, regroupant les représentants de la Nation. Désormais, les beaux-arts sont devenus une affaire publique.

Enfin, les transformations artistiques ont été imprégnées par la laïcisation de la société qui se développe alors en Europe. Avec le joséphisme et la période révolutionnaire, la Belgique se trouve aux premières loges et cela dès les prémices d'une modernisation du monde artistique. Il est significatif de voir que les guides touristiques, en offrant des descriptions uniquement artistiques des œuvres conservées



dans les églises, témoignent d'un processus d'esthétisation et de laïcisation du rapport à l'œuvre d'art religieux. Sans toutefois exagérer la place de l'Église dans le domaine des arts sous l'Ancien Régime, il faut constater les liens étroits qui unissent le monde artistique et le monde ecclésiastique, particulièrement dans les Pays-Bas autrichiens. Les ecclésiastiques sont les principaux commanditaires, les églises sont les principaux lieux de conservation et d'exposition de l'art ancien et de l'art contemporain. Les artistes ont généralement des obligations religieuses au sein des corporations et des confréries, ce qui pose problème à ceux qui ne sont pas de confession catholique. Après les transformations artistiques, des ecclésiastiques continueront à commander des œuvres, se retrouveront encore parmi les souscripteurs dans les académies et les sociétés, fréquenteront les salons et les musées où ils peuvent voir de l'iconographie religieuse et, bien évidemment, des œuvres anciennes et contemporaines décoreront encore les églises, mais les liens entre le monde artistique et le monde ecclésiastique ne seront plus aussi étroits. La laïcisation de la société va influencer la fondation des institutions, le rapport entre l'artiste et le public et la perception des œuvres d'art, à tel point que l'on peut parler d'une laïcisation de l'art. Les institutions n'ont plus aucun esprit confessionnel, elles deviennent publiques et laïques. Certaines d'entre elles seront d'ailleurs directement liées à l'effondrement de l'Église ; c'est le cas des musées fondés grâce aux sécularisations d'œuvres d'art religieuses.

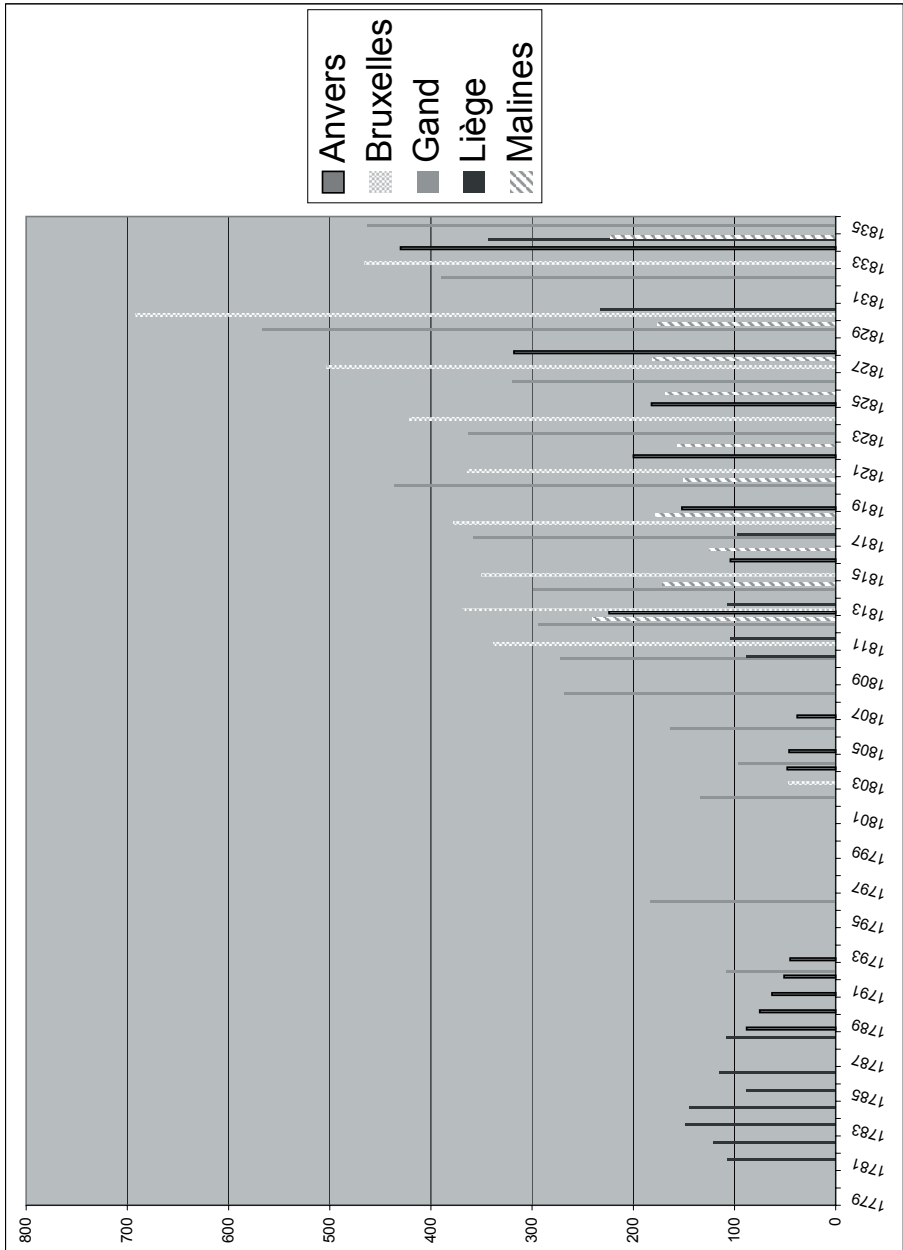
L'émergence des beaux-arts n'est pas un aboutissement, mais une évolution qui permet de s'adapter à un nouveau contexte socio-culturel. La vie artistique de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle se caractérise par le dynamisme et les innovations. Les académies, les salons et les musées, chargés de la formation, de l'exposition et de la conservation, se développent tout au long de cette période et participent aux réformes. L'académie soutient la libéralisation des professions artistiques et l'enseignement qu'on y prodigue est novateur ; les salons sont ouverts à tous les artistes, même aux amateurs ; les collections des musées font fréquemment l'objet de nouvelles expositions suite à la réévaluation de certaines périodes artistiques.

Vers 1830, les premiers signes de sclérose apparaissent. La polarisation entre défenseurs de la tradition classique et initiateurs du mouvement romantique introduit des tensions au sein de l'enseignement académique et des expositions dans les salons. Malgré l'émancipation des artistes et la mise en place en leur faveur d'un système d'encouragement, nombre d'entre eux vivent dans des conditions précaires. Dans les salons, l'accès du public est soumis, certains jours, à un droit d'entrée. Quant à l'inventoriage et la protection du patrimoine, les ambitieux projets du gouvernement belge attendront encore de nombreuses années avant d'être réellement suivis d'effets.

Le monde artistique, en perpétuelle évolution, pose sans cesse de nouveaux défis encore nombreux en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle : statut des artistes, protection du patrimoine, développement des musées, accès et formation du public, évolution de l'enseignement et essor des expositions. Ces défis nous incitent à chercher de nouvelles formules en vue de trouver la meilleure adéquation entre les composantes du monde artistique et celles de notre société. Dans cette quête constante, la perspective historique devrait nous éclairer.

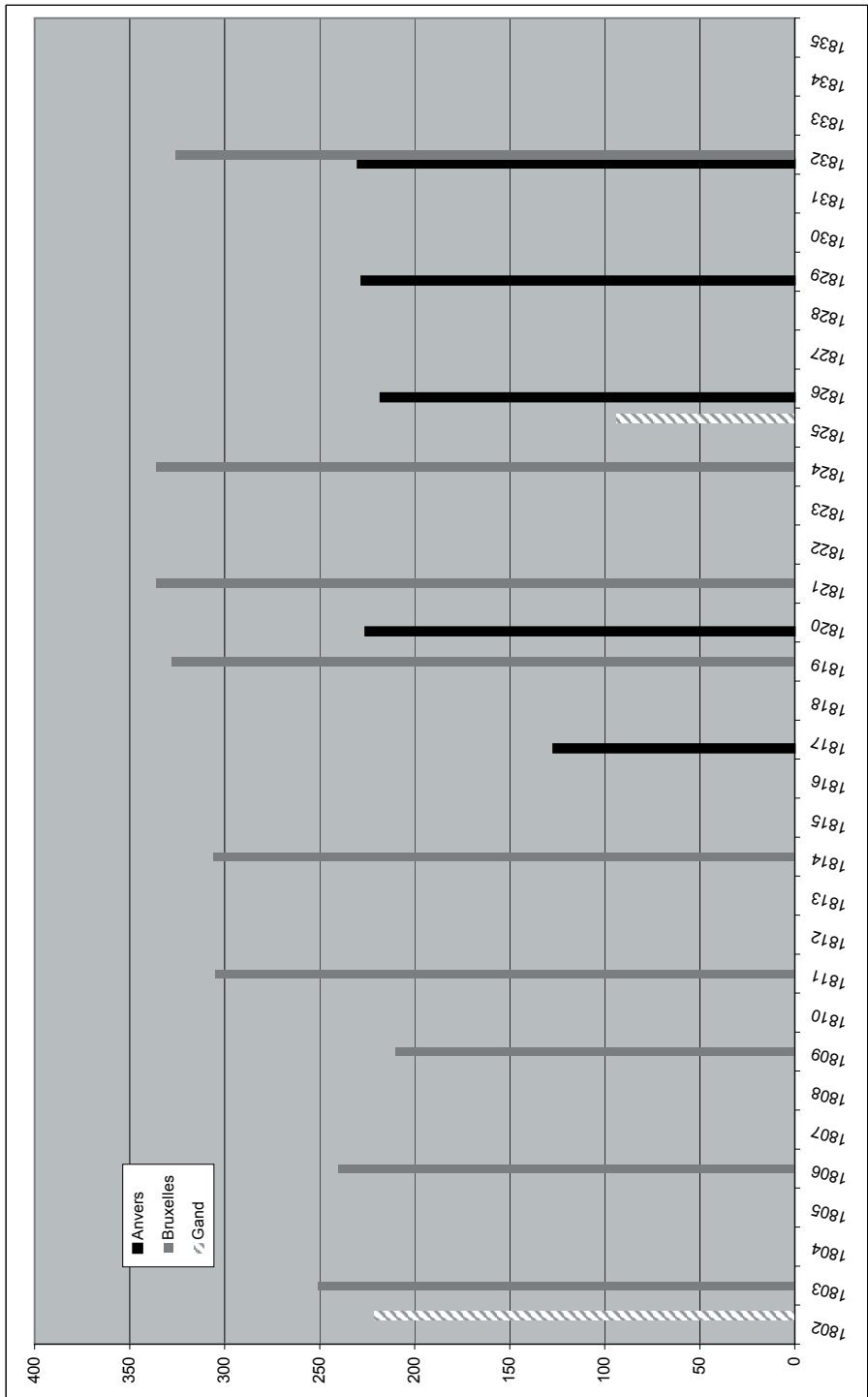
**Annexe 1. Tableau et graphique reprenant les salons des beaux-arts en Belgique, avec le nombre de numéros mentionnés dans les catalogues (1777-1835)**

	Anvers	Bruxelles	Gand	Liège	Malines
1779				sans cat.	
1780					
1781				107	
1782				121	
1783				149	
1784				145	
1785				88	
1786				115	
1787					
1788				108	
1789	88				
1790	75				
1791	63				
1792	51		108		
1793	45				
1794					
1795					
1796			183		
1797					
1798					
1799					
1800					
1801					
1802			134		
1803		47			
1804	48		96		
1805	46				
1806			163		
1807	38				
1808			268		
1809					
1810			272	88	
1811		338		104	
1812			294		240
1813	224	369		107	
1814			299		171
1815		350			
1816	104				125
1817			358	97	
1818		378			178
1819	152				
1820			436		150
1821		364			
1822	200				156
1823			363		
1824		421			
1825	182				168
1826			320		
1827		503			181
1828	318				
1829			567		176
1830		692		233	
1831	annulé				
1832			390		
1833		466			
1834	430			343	223
1835			463		



**Annexe 2. Tableau et graphique reprenant les catalogues des musées des beaux-arts en Belgique, avec le nombre de numéros mentionnés dans les catalogues (1802-1835)**

	Anvers	Bruxelles	Gand
1802			221
1803		251	
1804			
1805			
1806		240	
1807			
1808			
1809		210	
1810			
1811		305	
1812			
1813			
1814		306	
1815			
1816			
1817	127		
1818			
1819		328	
1820	226		
1821		336	
1822			
1823			
1824		336	
1825			94
1826	218		
1827			
1828			
1829	228		
1830			
1831			
1832	230	326	
1833			
1834			
1835			





# Bibliographie

## 1. Sources manuscrites

### A. Anvers

#### 1. *Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (AMVC)*

Koninklijke Maatschappij ter Aanmoediging der Schone Kunsten te Antwerpen (KMASKA) : M1371

#### 2. *Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen (KASKA)*

Modern Archief (MA)

Oud Archief (OA)

#### 3. *Rijksarchief Antwerpen (RAA)*

Departement Twee Neten en Provincie Archief (DTNPA), série K : 439-441 (académies), 445 (académies et écoles), 448-449 (conservation, sécularisation), 452 (académies), 458 (salons), 460 (sociétés, conservation et académies), 461 (musée), 551 (école centrale)

#### 4. *Stadsarchief Antwerpen (SAA)*

Modern Archief (MA) : 205<sup>1</sup> (école centrale), 239<sup>1</sup>-239<sup>6</sup> (académie), 239<sup>7</sup> (musée), 239<sup>9</sup> (académie), 240<sup>1</sup> (conservation), 240<sup>2</sup> (musée), 240<sup>20</sup> (société), 882 (académie).



**B. Bruges***1. Rijksarchief Brugge (RAB)*

Hollandse periode (HP) : 526, 550, 759 (académies), 761 (conservation), 762 (académies)

Leidedepartement (LD) : 1096 (école centrale), 1098 (académie), 2933 (école centrale), 2939 (sécularisation)

Provinciaal Archief (PA), 3<sup>e</sup> série : 482 (conservation), 485-486 (expositions)

*2. Seminarie Brugge (SB)*

Hollandse Fonds (HF) : 2<sup>e</sup> série 759-762 et 3<sup>e</sup> série 301, 526 et 550 (conservation)

*3. Stadsarchief Brugge (SAB)*

Academie voor Schone Kunsten (ASK) pour la période entre 1773 et 1835

Modern Archief (MA) : V 8 XI 8/Z2 XXIV 4 (académies), XII 368/K1 XIV 3, XIII (divers), b8/Z1 II 1 et XIII b15/Z1 II 1 (conservation), XIII b9/Z1 II 1 (académies et conservation), XIII b11/Z1 II 1, (salons)

Oud Archief (OA) : 409 (académie)

**C. Bruxelles***1. Archives générales du Royaume à Bruxelles (AGR)*

Administration centrale du département de la Dyle (ACDD) : 2552-2554 (signes du culte), 4624-4630 (registres), 4770-4775 ainsi que 4785 et 4788 (école centrale), 4837 (société), 4840-4863 (sécularisations)

Chancellerie autrichienne des Pays-Bas (CAPB) : 481, 487, 494, 664 (académies)

Comité de la Caisse de Religion (CCR) : 68

Conseil jésuitique (CJ) : 6/A (musée)

Conseil privé autrichien (CP) : 401 et 501 (corporations), 1051 (académie), 1089 (corporations)

Jointes des Monnaies (JM) : n° 229 (académies)

Ministère de l'Instruction, arrêtés royaux et ministériels concernant l'administration des Beaux-Arts, des Sciences et des Lettres (MIP) : 1-2 (académies, salons)

Papiers des Officiers comptables (POC) : 841

Préfecture de la Dyle (PD) : 1-5 (Procès-verbaux), 849 (conservation), 1093 et 1095 (école centrale)

Secrétairerie d'État et de Guerre (SEG) : 119 (corporations), 1922 (musée)

*2. Archives de la Ville de Bruxelles (AVB)*

Archives anciennes (AA) : 521, 2829, 3421 (académie)

Instruction publique (IP), 1<sup>re</sup> série : 84-98 (académie), 105-107 (musée), 110, 111, 113, 115 (salons et société)

Propriétés communales (PC) : 2212, 2217, 2221 (musée)

Travaux publics (TP) : 33410 (musée)

### 3. *Bibliothèque royale (BR)*

MSS II 225 : J.-B. PICARD, Essai sur l'histoire de l'art aux Pays-Bas par J.B. Picard, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Bruxelles, 2 vol., [1827-1839].

### 4. *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB)*

Ancien Fonds (AF) : l'ensemble des pièces de B1/1 à B30/95

Registres de la commission du musée

Salons triennaux (ST) : années 1833 et 1836

## D. *Enghien*

*Archives d'Arenberg à Enghien (AAE)*

Biographie Louis Engelbert (BLE) : 43/2<sup>10</sup>

Correspondance Louis Engelbert (CLE) : 472

## E. *Gand*

### 1. *Rijksarchief Gent (RAG)*

Fonds Scheldedepartement (FSD) : 30, 39, 47, 60, 75-77, 82-83, 90, 93, 95-101, 103, 104, 106, 111, 119, 122, 124, 128, 131, 134, 137, 144, 150-151, 338, 341, 342, 344, 372, 389-390, 392, 394, 420, 491-500, 502, 504, 506, 507, 508, 510, 513-516 (école centrale, académie, sécularisation, musée)

Hollandse Fonds (HF) : 1634-1635, 1638-1642, 1644 (académies, écoles, sociétés), 1646-1659 (conservation), 1664 et 1669 (société et salons)

Provincie Archief (PA) : 2190-2193, 2201, 2203, 2207 (académies et écoles), 2212, 2217, 2221-2222, 2224, 2232, 2234, 2322B, 2323 (salons et conservation)

### 2. *Stadsarchief Gent (SAG)*

Academie voor Schone Kunsten (ASK) : pour la période 1773 à 1835 (contient également des documents sur le musée et la société)

Modern Archief (MA) : U8 (académie)

## F. *Houtain-le-Val*

*Archives de Houtain-le-Val (AHLV)*

Fonds Guillaume Bosschaert (FGB)

## G. *La Haye*

*Algemeen Rijksarchief (ARA)*

Algemeen Staatssecretarie en Kabinet des Konings (ASKK) : 42, 61, 79, 145, 164, 397, 490, 721, 1924, 1999, 2697, 2762, 2803, 3277

Kabinet-archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken (KAMBZ) : 4026 et 4027 (académies), 4035 (achats), 4036 (restitutions), 4038 (subsides)

## H. *Liège*

### 1. *Archives de l'État à Liège (AEL)*

Cathédrale Saint-Lambert et Fonds Ghysels (CSL/FG) : 580 (école)

Fonds français (FF) : 448-452 (école centrale), 456 (écoles), 458 (société, sécularisation), 459 (musée, école)

Fonds hollandais (FH) : 2147/59, 2150/111, 2152/57, 2159/91, 2163/55-56, 2165/85 (écoles), 3190 (patente)

2. *Archives de la Ville de Liège (AVL)*

Beaux-Arts (BA) : 22 (tableau d'Ingres) 103 (salons de 1834 et 1836)

**I. Mons**

1. *Archives de l'État à Mons (AEM)*

Archives de la Ville de Mons – Fonds ancien (AVM-FA) : 2088<sup>106</sup> (académie)

Fonds Sainte-Waudru (FSW) : 181-196, 207, 212, 214, 216, 217 (conservation)

Régime français et hollandais (RFH) portefeuilles : 6, 9-11, 404 (collections), 474-476 (conservation), 761 (école centrale), 768<sup>1</sup>-768<sup>6</sup> (académies et écoles)

2. *Bibliothèque de l'Université de Mons (BUM)*

621 (R<sup>2A</sup>) : *Notice sur les collections d'objets d'art et de science qui ont existé à Mons et sur les moyens d'en former de nouvelles. Manuscrit brouillon de Ch. de le Court suivi d'un recueil de documents originaux ou de pièces justificatives relatives aux œuvres d'art et à la Bibliothèque, précédé d'une note de Jules de le Court datée du 1<sup>er</sup> février 1854, sur le contenu du volume. Don Victor de le Court*

626 (R3/A) : *Histoire de la Bibliothèque publique de Mons. Brouillon abondamment raturé de la notice de Ch. de le Court avec un grand nombre de documents annexes, en état d'originale*

940 (R9/A) : *Minutes de la correspondance de Philibert Delmotte avec l'administration centrale du département de Jemappes en 1797 et 1798 et autres documents intéressant la bibliothèque à ses origines*

**J. Namur**

1 *Archives de l'État à Namur (AEN)*

Département de Sambre-et-Meuse (DSM) : 21, 26-27 (registres), 116 (sécularisation)

Fonds hollandais (FH) : 14 (conservation)

Province de Namur (PN) : 10.649 (conservation), 30.101 (écoles)

Ville de Namur (VN) : 2690 (écoles)

2. *Société archéologique de Namur (SAN)*

60 : Notes contemporaines par P. Crombet (SAN n° 60).

**K. Paris**

1. *Archives de la Réunion Musées nationaux (ARMN)*

P<sup>9</sup>, P<sup>4</sup>, P<sup>10B</sup>, P<sup>15</sup>, Z<sup>00</sup> (musées)

## 2. Archives nationales de France (ANF)

Assemblées nationales (C) : 433<sup>191</sup> (musée)

Instruction publique (F<sup>17</sup>) : 1058<sup>18-19</sup>, 1087<sup>1-21</sup>, 1088<sup>10-29</sup>, 1093<sup>6</sup>, 1341<sup>B</sup>, 1344<sup>14, 18, 20, 23, 25</sup>  
(écoles centrales, académies, musées)

Maison du Roi et de l'Empereur (O) : O<sup>3</sup> 1429 (conservation)

## L. Vienne (consultation de microfilms)

Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHS)

Belgien Berichte (BB) : 291-1296

## 2. Sources imprimées et ouvrages d'époque

### A. Catalogues de salons

Anvers, 1789 : *Explication des peintures, desseins, sculptures et gravures, exposés Dans la Salle d'Escrime derrière l'Église Paroissiale de St. Geörge depuis le Mardi 1 Septembre jusqu'au 8 inclusivement, le matin depuis dix heures jusqu'à midi, & l'après-midi depuis trois jusqu'à six heures, par les Membres de la Société des Arts, Anvers, J. Grange, 1789.*

Anvers, 1790 : *Explication des peintures, desseins, sculptures et gravures, exposés dans la Salle d'Escrime derrière l'Église Paroissiale de St. Geörge depuis le Jeudi 1. Septembre jusqu'au 10 inclusivement (le Dimanche et jour de Fête exceptés) le matin depuis Dix heures jusqu'à midi, & l'après-midi depuis Trois jusqu'à Six heures, par les Membres de la Société des Arts, Anvers, J. J. G. De Marcour, 1790.*

Anvers, 1791 : *Explication des peintures, desseins, sculptures et gravures, exposés dans la Salle d'Escrime derrière l'Église Paroissiale de St. Geörge depuis le Mardi 1 Septembre jusqu'au 8 inclusivement (les Dimanche et Jour de Fête exceptés) le matin depuis Dix heures jusqu'à midi, & l'après-midi depuis trois jusqu'à six Heures, par les Membres de la Société des Arts, Anvers, J. J. G. De Marcour, 1791.*

Anvers, 1792 : *Explication des peintures, desseins, sculptures et gravures, exposés dans la Salle d'Escrime derrière l'Église Paroissiale de St. Geörge depuis le Samedy 1 Septembre jusqu'au 12 inclusivement (les Dimanche et Jour de Fête exceptés) le matin depuis Dix heures jusqu'à midi, & l'après-midi depuis trois jusqu'à six Heures, par les Membres de la Société des Arts, Anvers, J. J. G. De Marcour, 1792.*

Anvers, 1793 : *Explication des peintures, desseins, sculptures et gravures, Exposés dans la Salle d'Escrime derrière l'Église Paroissiale de St. Geörge depuis le Premier Septembre jusqu'au 15 inclusivement (les Dimanches exceptés) le matin depuis Dix heures jusqu'à midi, & l'après-midi depuis trois jusqu'à six Heures, par les Membres de la Société des Arts, Anvers, J. J. G. De Marcour, 1793.*

Anvers, 1804 : *Catalogue des morceaux d'art Mis à l'exposition publique, Qui doit durer depuis le 1<sup>er</sup> jusqu'au 30 fructidor an XII, dans une des salles de l'hôtel de la Mairie de la ville d'Anvers, conformément aux avis donnés par le Maire de*

- la ville aux Artistes, les 6 prairial et 18 messidor, en vertu de l'arrêté de M<sup>r</sup>. le Préfet, du 21 floréal, précédent, Anvers, Allebé, [1804].*
- Anvers, 1805 : *Catalogue des Tableaux, Dessins, etc. Du Salon d'Exposition d'Anvers, situé dans une des salles de l'Académie, à la Bourse, ouvert le 1<sup>er</sup> Fructidor an XIII, en vertu de l'arrêté de Monsieur d'Herbouville, Préfet du département des Deux-Nèthes, du 20 Fructidor an 12, portant que pareille exposition aura lieu tous les deux ans, Anvers, Allebé, [1805].*
- Anvers, 1807 : *Catalogue Des objets exposés au salon de l'Académie des Beaux-Arts de la ville d'Anvers. Année 1807, Anvers, Allebé, [1807].*
- Anvers, 1813 : *Notice des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Dessin, exécutés par des artistes vivans et exposés au salon d'Anvers, Ouvert au Public par la Société d'Encouragement des Beaux-Arts, le 8 Août 1813. Sous l'agrément de Monsieur le Préfet du Département des Deux-Nèthes, et de Monsieur le Maire d'Anvers, Anvers, H. P. Vander Hey, 1813.*
- Anvers, 1816 : *Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivans et exposés au salon d'Anvers. Ouvert par la Société d'Encouragement des Beaux-Arts, le premier août 1816. Sous l'agrément de Son Exc. le Gouverneur de la Province, et de Monsieur le Maire de la Ville, Anvers, H. P. Vander Hey, 1816.*
- Anvers, 1819 : *Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivans, et exposés au salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1819, Anvers, H. P. Vander Hey, 1819.*
- Anvers, 1822 : *Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivans et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1822, Anvers, H. P. Vander Hey, 1822.*
- Anvers, 1825 : *Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivans et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le quinze Août 1825, Anvers, . P. Vander Hey, 1825.*
- Anvers, 1828 : *Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivans et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1828, Anvers, H. P. Vander Hey, 1828.*
- Anvers, 1834 : *Notice des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Dessin, exécutés par des Artistes vivans, et exposés au Salon d'Anvers, Ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1834, Anvers, H.P. Vander Hey, [1834].*
- Bruxelles, 1803 : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture et architecture, gravure, dessins, modèles etc. des artistes vivans, exposés au Musée de Bruxelles, Bruxelles, Weissenbruch, 1803.*
- Bruxelles, 1811 : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivans, et exposés au Musée de Bruxelles le 4 novembre 1811, Bruxelles, A.J.D. De Braeckener, 1811.*

- Bruxelles, 1813 : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivans et exposés au Musée de Bruxelles le 1<sup>er</sup> mai 1813. Sous l'agrément de Monsieur le Préfet du département de la Dyle, et de Monsieur le Maire de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, G. Picard et Comp<sup>e</sup>, 1813.
- Bruxelles, 1815 : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et dessin, exécutés par des artistes vivans et exposés au Musée de Bruxelles le 1<sup>er</sup> Mai 1815. Sous l'agrément de Monsieur l'Intendant du Département de la Dyle et de Monsieur le Maire de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, Adolphe Stapleaux, 1815.
- Bruxelles, 1818 : *Société Royale de Bruxelles pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des artistes vivans, et exposés au salon de 1818, Sous l'agrément de S.E. le Gouverneur du Brabant méridional et M. le Bourguemestre de Bruxelles*, Bruxelles, P. J. De Mat, 1818.
- Bruxelles, 1821 : *Société royale de Bruxelles pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure exécutés par des artistes vivans et exposés au Salon de 1821*, Bruxelles, P. J. De Mat, 1821.
- Bruxelles, 1824 : *Société royale de Bruxelles pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure exécutés par des artistes vivans et exposés au salon de 1824*, Bruxelles, P. J. De Mat, 1824.
- Bruxelles, 1827 : *Société royale pour l'encouragement des Beaux-Arts instituée à Bruxelles. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure exécutés par des auteurs vivans et exposés au salon de 1827*, Bruxelles, C. J. De Mat fils et H. Remy, 1827.
- Bruxelles, 1830 : *Société royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, instituée à Bruxelles. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des auteurs vivants et exposés au Salon de 1830*, Bruxelles, H. Rémy, 1830.
- Bruxelles, 1833 : *Exposition nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833*, Bruxelles, H. Remy, 1833.
- Gand, 1792 : *Beschryving van de Pronk-Zael, Met toestemminge van Myne Edele Heeren Schepenen vander Keure, geopend op het Stadhuys der Stad Gend den 30 Mey 1792. Gevolgd door de Lyst der Plaetsen van de Leerlingen in alle de Klassen*, Gand, P. F. de Goesin, 1792.
- Gand, 1796 : *Beschryving der werken van de Schilder-, Beeldhouw-, Bouw-, Graveeren Teeken-Kunden ; Ten toon gesteld in de Pronk-Zael van het Stad-Huys der Stad Gend, geopend den I Termidor 4<sup>de</sup> jaer. (19 July 1796). Onder de bewilling van d'Administratie van 't Departement van de Schelde en de Municipaliteyt van 't Canton. Door de Directie van de Academie van Teeken- Schilder- ende Bouwkunden van Gend / Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins, Modèles, &c. Exposés au Salon de la maison de Commune*

- de Gand, ouvert le 1 Thermidor l'an 4me (19 juillet 1796). Sous l'agrément de l'Administration du Département de l'Escaut & de la Municipalité du Canton. Par la direction de l'Académie de Dessin, Peinture & Architecture de Gand, Gand, P. F. de Goesin, 1796.*
- Gand, 1802 : *Notice des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins, Modèles, &c. Des Artistes Vivans Exposés au Salon de la maison de Commune de Gand, ouvert le 1 Thermidor de l'an 10<sup>me</sup> [20 juillet 1802]. Sous l'agrément du Préfet du Département de l'Escaut & du Maire de la Commune. Par la Direction de l'Académie de Peinture, Sculpture & Architecture de Gand, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1802.*
- Gand, 1804 : *Notice des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins, Modèles, etc. Des Artistes Vivans, Exposés au Salon dans la Maison de Commune de la ville de Gand, ouvert le 1 Thermidor an 12, (20 juillet 1804). Sous l'agrément du Préfet du Département de l'Escaut et du Maire de Gand. Par la Direction de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1804.*
- Gand, 1806 : *Notice des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins, Modèles, etc. Des Artistes Vivans, Exposés au Salon dans la Maison de Commune de la ville de Gand, ouvert le 21 juillet 1806. Sous l'agrément de Mr le Préfet du Département de l'Escaut et Mr le Maire de Gand. Par la Direction de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1806.*
- Gand, 1808 : *Tableaux, Miniatures, Dessins, Gravures, Modèles de Sculpture, Plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans, au Salon d'Exposition Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand. Avec l'agrément de Mr le Préfet du Département de l'Escaut et de Mr le Maire de Gand, Par la Direction de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture, établie dans la même Ville, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghen 1808.*
- Gand, 1810 : *Tableaux, Miniatures, Dessins, Gravures, Modèles de Sculpture, Plans d'Architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans, au Salon d'Exposition ouvert le 30 juillet 1810, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand. Sous l'agrément de Mr le Préfet du Département de l'Escaut et de Mr le Maire de Gand. Par la Direction de l'Académie de Peinture, Sculpture, Architecture, établie dans la même ville, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1810.*
- Gand, 1812 : *Salon d'Exposition de productions d'Artistes vivans, Ouvert le 27 Juillet 1812, dans la Salle du Musée de Tableaux de l'Académie de Dessin, Peinture, Sculpture, et Architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins ; sous l'agrément de Mr. le Préfet du Département et de Mr. le Maire de Gand ; Par la Direction de l'Académie, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1812.*
- Gand, 1814 : *Salon d'Exposition de productions d'Artistes vivans, ouvert le 25 Juillet 1814, dans la Salle du Musée de tableaux de l'Académie de Dessin, Peinture, Sculpture, et Architecture de la ville de Gand, au Local du ci-devant Collège des Augustins ; Sous l'agrément de Mr l'Intendant du Département et de Mr. le Maire de Gand ; Par la Direction de l'Académie, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1814.*



- Gand, 1817 : *Salon d'Exposition des productions d'Artistes vivans, Ouvert le 28 de Juillet 1817, dans la Salle du Musée de Tableaux de l'Académie Royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la ville de Gand, Au local du Collège des ci-devant Augustins ; sous l'agrément de Mr le Gouverneur de la Flandre orientale et de Mr le Maire de Gand ; par la Direction de l'Académie, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817.*
- Gand, 1820 : *Salon de 1820. Exposition des productions d'artistes vivans, ouvert le 1<sup>er</sup> août 1820, Dans la Salle du Musée de Tableaux de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la ville de Gand, au Local du Collège des ci-devant Augustins ; Sous l'agrément de M. le Gouverneur de la Flandre orientale et de M. le bourguemaitre de la ville de Gand ; Par la Direction de l'Académie, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1820.*
- Gand, 1823 : *Salon de 1823. Exposition des productions d'Artistes vivans, Ouvert le 4 Août 1823, dans la ville de Gand, au Local de l'Académie royale de Dessin, etc. ; sous l'agrément de M. le Gouverneur de la Flandre orientale et de MM. le Bourgmestre et membres de la Régence de la Ville de Gand ; par la Direction de l'Académie, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1823.*
- Gand, 1826 : *Salon de Gand. Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, etc. des Artistes vivans, exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1826.*
- Gand, 1829 : *Notice des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin, etc. des Artistes vivans, Exposés dans les Salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1829.*
- Gand, 1832 : *Salon de Gand. Notice des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivans ; Exposés au Palais de l'Université, le 6 Août 1832, Gand, D. J. Vanderhaeghen, 1832.*
- Gand, 1835 : *XVI<sup>e</sup> Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin, etc. d'Artistes vivans, Exposés au Palais de l'Université le 20 Juillet 1835, Gand, D.J. Vanderhaeghen, 1835.*
- Liège, 1781 : *Explication des morceaux de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, Mécanique, &c. Exposés par les Artistes Liégeois les 5, 6, 7 du mois de Février 1781 à la Salle de la Société d'Émulation, Place du Grand Collège, Liège, Imprimerie de la Société, 1781.*
- Liège, 1783 : *Explication des morceaux de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, mécanique, &c. Exposés par des Artistes Liégeois, le 18 février 1783, à la Salle de la Société d'Émulation, Place du Grand-Collège, Liège, Imprimerie de la Société, 1783.*
- Liège, 1784 : *Explication des morceaux de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, mécanique, &c. Exposés par des Artistes Liégeois, le 20 février 1784, & jours suivans à la Salle de la Société d'Émulation, Place du Grand-Collège, Liège, Imprimerie de la Société, 1784.*
- Liège, 1785 : *Explication des morceaux de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, mécanique, &c. Exposés par des Artistes Liégeois, le 26 février 1785, & jours*

- suivans, à la Salle de la Société d'Émulation, Place du Grand-Collège, Liège, Imprimerie de la Société, 1785.*
- Liège, 1786 : *Explication des morceaux de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, mécanique, &c. Exposés par des Artistes Liégeois, le 4 Mars 1786, & jours suivans, à la Salle de la Société d'Émulation, Place du Grand-Collège, Liège, Imprimerie de la Société, 1786.*
- Liège, 1788 : *Explication des morceaux de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, mécanique, &c. Exposés par des Artistes Liégeois, le 7 avril 1788, & jours suivans, à la Salle de la Société d'Émulation, Place du Grand-Collège, Liège, Imprimerie de la Société, 1788.*
- Liège, 1810 : *Catalogue des Objets d'Art exposés à la Société d'Émulation de Liège, le 29 avril 1810, Liège, 1810.*
- Liège, 1811 : *Catalogue des objets d'Art et Manufacture exposés à la Société d'Émulation de Liège le 9 juin 1811, Liège, 1811.*
- Liège, 1813 : *Catalogue des objets d'art et manufactures qui font partie de l'exposition publique à la société d'émulation de Liège, le 26 avril 1813, Liège, 1813.*
- Liège, 1817 : *Catalogue des objets et manufactures exposés à la Société d'émulation de Liège le 27 juin 1817, Liège, 1817.*
- Liège, 1830 : *Société liégeoise pour l'encouragement des Beaux-Arts. Exposition publique de l'année 1830, Liège, s.n., 1830.*
- Liège, 1834 : *Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Exposition de 1834, Liège, s.n., [1834].*
- Malines, 1812 : *Société des Beaux-Arts. Explication des ouvrages d'Arts Exécutés par des Artistes vivans et exposés à la Salle de l'Académie de Malines le 4 juillet 1812, Malines, P.J. Hanicq, 1812.*
- Malines, 1814 : *Société des Beaux-Arts. Notice des ouvrages d'arts exécutés par des artistes vivans et exposés aux salles de l'hôtel-de-ville de Malines le 25 septembre 1814, Malines, P.J. Hanicq, 1814.*
- Malines, 1816 : *Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Malines. Notice des ouvrages d'art, exécutés par des artistes vivans et exposés aux salles de l'Hôtel-de-ville de Malines le 20 septembre 1816, Malines, P. J. Hanicq, 1816.*
- Malines, 1818 : *Notice des ouvrages d'Art, exécutés par des Artistes vivans et exposés aux salles de l'hôtel-de-ville de Malines, le 5 juillet 1818, Malines, P. J. Hanicq, 1818.*
- Malines, 1820 : *Notice des ouvrages d'Art, exécutés par des Artistes vivans et exposés aux salles de l'hôtel-de-ville de Malines, le 24 juin 1820, Malines, P. J. Hanicq, 1820.*
- Malines, 1822 : *Notice des ouvrages d'Art, exécutés par des Artistes vivans et exposés aux salles de l'Hôtel-de-ville de Malines, le 20 juin 1822, Malines, P. J. Hanicq, 1822.*
- Malines, 1825 : *Liste des ouvrages d'art exposés au Salon de Malines, ouvert dans le local de la ci-devant commanderie de Pitsenbourg le 25 juin 1825, par la société pour l'encouragement des Beaux-Arts, Malines, P. J. Hanicq, 1825.*

- Malines, 1827 : *Société de Malines pour l'encouragement des Beaux-Arts. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture etc., exposés au salon ouvert dans le local de l'Hôtel de la Régence le 30 juin 1827*, Malines, P. J. Hanicq, 1827.
- Malines, 1829 : *Société de Malines pour l'encouragement des Beaux-Arts. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture etc., exposés au salon ouvert dans le local de l'Hôtel de la Régence le 18 juin 1829*, Malines, P. J. Hanicq, 1829.
- Malines, 1834 : *Société de Malines pour l'encouragement des Beaux-Arts. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture etc., exposés au salon ouvert dans le local de l'Hôtel de la Régence le 1<sup>er</sup> juillet 1834*, Malines, P. J. Hanicq, 1834.

### **B. Catalogues de musées**

- Anvers, 1816 : *Notice des tableaux recouverts par cette Ville sur les objets d'art revenus de France, exposés au Musée par autorisation de Monsieur le gouverneur de la province*, Anvers, L.P. Delacroix, 1816.
- Anvers, 1817 : *Notice des tableaux exposés au Musée d'Anvers*, Anvers, P. Vander Hey, 1817.
- Anvers, 1820 : *Notice des tableaux dont se compose le Musée d'Anvers*, Anvers, H. P. Vander Hey, 1820.
- Anvers, 1826 : *Notice des tableaux dont se compose le Musée d'Anvers*, Anvers Philippe Ville, 1826.
- Anvers, 1829 : *Notice des tableaux exposés au Musée d'Anvers*, Anvers, Philippe Ville, 1829.
- Anvers, 1832 : *Notice des tableaux exposés au Musée d'Anvers*, Anvers, Philippe Ville, 1832.
- Bruxelles, 1803 : *Notice des tableaux et autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, Weissenbruch, an XI.
- Bruxelles, 1806 : *Notice des tableaux et autres objets d'arts exposés au Musée du Département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, Weissenbruch, 1806.
- Bruxelles, 1809 : *Notice des tableaux et autres objets d'arts exposés au Musée du Département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, Weissenbruch, 1809.
- Bruxelles, 1811 : *Notice des tableaux et autres objets d'arts exposés au Musée du Département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, Weissenbruch, 1811.
- Bruxelles, 1814 : *Notice des tableaux et autres objets d'arts exposés au Musée du Département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, Weissenbruch, 1814.
- Bruxelles, 1819 : *Notice des tableaux et autres objets d'arts composant le Musée de Bruxelles*, Bruxelles, L. Poublon, 1819.
- Bruxelles, 1821 : *Notice des tableaux et autres objets d'arts composant le Musée de Bruxelles*, Bruxelles, L. Poublon, 1821.
- Bruxelles, 1824 : *Notice des tableaux et autres objets d'arts composant le Musée de Bruxelles*, Bruxelles, L. Poublon, 1824.

- Bruxelles, 1832 : *Catalogue des Tableaux exposés au Musée de la Ville de Bruxelles*, Bruxelles, Bols-Wittouck, 1832.
- Bruxelles, 1835 : *Catalogue des Tableaux exposés au Musée de la Ville de Bruxelles*, Bruxelles, Bols-Wittouck, 1835.
- Gand, 1802 : *Notice et description des tableaux et statues exposés au Muséum du département de l'Escaut, situé à Gand dans l'église de la ci-devant abbaye de St. Pierre*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1<sup>er</sup> frimaire an XI [22 novembre 1802].
- Gand, 1825 : *Notice des tableaux du Musée de la ville de Gand, précédée de la description de l'Académie royale de dessin, peinture et architecture*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1825.

### C. *Autres ouvrages d'époque*

- Aanspraak ter prijsdeeling, in de Koninklijke Maatschappij van de fraaije Kunsten en Letterkunde, te Gent, den 8 Hooimaand 1816*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1816].
- Almanach bruxellois dédié aux Curieux et aux Amateurs, ainsi qu'à tous ceux qui voudront l'acheter ; contenant Une Notice sommaire des Monumens publics les plus remarquables érigés dans la Ville de Bruxelles ; ainsi que des Peintures & Sculptures les plus distinguées que renferment ces Edifices : le tout rangé par ordre alphabétique, pour la facilité des recherches & la commodité des Lecteurs. Ouvrage posthume d'un voyageur, gentilhomme anglois ; Abrégé, commenté & mis en lumière, par Luc-Jérôme-Innocent-Ignace Raphael, petit-Neveu de l'arrière Cousin, issu de Germain de la sœur de Raphaël d'Urbain, Peintre, comme l'on sait, par excellence, &c. &c. &c.*, Bruxelles, Boubiers.
- Almanach de la Cour de Bruxelles sous les dominations autrichienne et française, la monarchie des Pays-Bas et le gouvernement belge de 1725 à 1840*, Bruxelles, s.d.
- Almanach de la province de Hainaut, Pour l'an 1816*, Mons, de Monjot, 1816.
- Almanach de la Société d'Émulation, Établie à Liège, pour les Sciences & les Beaux-Arts, sous la protection de Son Altesse*, Liège, Imprimerie de la Société, 1784 et 1786.
- ALVIN L., *Compte-rendu du salon d'exposition de Bruxelles*, Bruxelles, 1836.
- Arlequin et l'Étranger au Salon d'Anvers : Critique en vaudeville*, 3 n<sup>os</sup>, Anvers, L. P. Delacroix, 1813.
- Avis de souscription à un ouvrage intitulé : Messenger des sciences et des arts, recueil publié par la Société royale des beaux-arts et des lettres, et par celle d'agriculture et botanique de Gand*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1823.
- Bibliotheca Hulthemiana ou Catalogue méthodique de la riche et précieuse collection de livres et des manuscrits délaissés par M. Ch. Van Hulthem*, 5 t., Gand, 1836-1837.
- BOSSUET F., *Cours de perspective appliquée à la peinture*, Bruxelles, Chez l'auteur, 1833.
- Catalogue d'une belle collection de tableaux, esquisses, grisailles, études, dessins, croquis et estampes, ainsi que des livres et autres objets, délaissés par M. J. Odevaere, en son vivant peintre de S.M. le Roi des Pays-Bas, chevalier du Lion*

- de Belgique, membre de l'Académie de Saint-Luc de Rome et le de l'Institut, etc., etc.*, Bruxelles, Veuve L. Jorez, 1834.
- Catalogue d'une riche et précieuse collection de tableaux Des Meilleurs & plus célèbres Maîtres des Écoles d'Italie, des Pays-Bas & de France, qui composent le Cabinet de Feu Messire Gabriel-François-Joseph de Verhulst, Dont les Héritiers proposent l'acquisition en Total & en Masse*, Bruxelles, Antoine D'Ours, 1779.
- Catalogue d'une très-belle & ancienne collection de tableaux des meilleurs & plus célèbres Maîtres de l'École Flamande, Hollandaise, Française & Italienne, délaissée par G. L. Schamp, de Gand, où la vente s'en fera en Argent de Change à la Sale de la Confrérie de S. George le 28 & 30. Septembre 1776., à neuf heures du matin & à deux heures de l'après-midi*, Gand, J. Begyn, [1776].
- Chansons chantées aux fêtes et banquets de la Société de lecture de Bruxelles, pendant l'année 1811*, Bruxelles, M.-E. Rampelbergh, imprimeur, janvier 1812.
- CORNELISSEN N., *Discours prononcé par M<sup>r</sup> N. Cornelissen, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts, lors de la distribution des prix de peinture, sculpture, dessin et architecture par l'Académie de Gand, au grand Salon de la Mairie, le 6 août 1810, en présence des autorités constituées, des directeurs de l'Académie, et des élèves*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1810].
- CORNELISSEN N., *Hommage au salon de Bruxelles*, Gand, 1811.
- CORNELISSEN N., *Hommage au salon de la ville de Gand M.D.CCC.XII*, n° 1, Gand, F.-J. Bogaert de Clercq, 1812.
- CORNELISSEN N., *Notice historique sur l'acte de dévouement de Pierre van der Werff, fils d'Adrien, président-bourguemaître de Leyde, pendant le second siège de cette ville par l'armée Espagnole en 1574, suivie de la description d'un tableau représentant cet acte de dévouement, Commandé par S.M. le Roi des Pays-Bas, pour être placé au Palais d'Amsterdam, et peint en 1817, par Mathieu Van Brée*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817.
- CORNELISSEN N., *Notice sur la grande et célèbre production de Jean et d'Hubert Van Eyck, représentant l'agneau de l'Apocalypse, et exposée pendant 368 ans dans l'église de la cathédrale de Gand*, Gand, s.n., 1817. (extrait des *Annales Belges des Sciences, Arts et Littérature*).
- CORNELISSEN N., *Eucharis et Télémaque par M. David*, Gand, J.-N. Houdin, 1818.
- CORNELISSEN N., *Guillaume I<sup>er</sup> intercédant en 1578 pour les catholiques, tableau de M. van Brée*, Gand, s.n., 1820.
- CORNELISSEN N., *Bataille de Nieupoort par M<sup>r</sup>. le chevalier Odevaere, peintre du Roi. Description esthétique du tableau*, Gand, De Busscher et fils, 1820.
- CORNELISSEN N., *Discours de Mr N. Cornelissen, sur l'origine et les progrès et les diverses vicissitudes de l'Académie de Gand depuis 1751 jusques en 1835*, Gand, s.n., 1835.
- Coup-d'œil sur l'état actuel de la peinture dans la Belgique et sur le salon de Bruxelles, ouvert en 1813*, s.l., s.n., s.d.
- Couplets à l'occasion de la fête de l'année séculaire de l'invention de la peinture à l'huile, et de l'institution de l'Académie de Bruges, chantés le 26 août 1818*, Bruges, E. J. Terlinck, 1818.
- Critique-Éloge de l'exposition de 1813*, Anvers, L. P. Delacroix, [1813].

- D'HERBOUVILLE C., *Statistiques du département des Deux-Nèthes, Paris, Sourds-Muets*, s.l., an X.
- DAVID J. L., *Le tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais national des Sciences et des Arts, salle de la ci-devant Académie d'Architecture, Paris, Didot L'Aine*, an VIII.
- DE BAST L., *Projet d'un palais pour la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand; qui remporta le grand prix d'architecture au concours de 1820, de l'Académie royale de ladite ville, Composé par T. F. Suys, Architecte; dédié à M. Charles Van Hulthem, par l'éditeur des Annales du Salon de Gand*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1821.
- DE BAST L., *Annales du Salon de Gand et de l'École moderne des Pays-Bas; Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés au Musée en 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art; gravés au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les artistes*, Gand, de Goesin-Verhaeghe, 1823.
- DE BURTIN F. X., *Catalogue des tableaux vendus à Bruxelles depuis l'année 1773*, Bruxelles, 1803.
- DE BURTIN F. X., *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture, suivi d'observations sur les collections publiques et particulières qui existaient en 1808, et la description des tableaux qui forment la galerie de l'auteur*, 2 t., Bruxelles, 1808.
- DE BURTIN F. X., *Lettre au rédacteur de L'Esprit des Journaux, sur deux pamphlets, insérés dans l'Oracle de Bruxelles, contre les réflexions sur le salon d'exposition*, s.l., [1811].
- DE BURTIN F. X., *Réflexions sur le salon ouvert à Bruxelles*, le 9 novembre 1811.
- DE KEVERBERG DE KESSEL C.-L., *Discours prononcé le jour de la Distribution solennelle des Prix à l'Académie Royale de Peinture de la ville d'Anvers, le 21 Avril 1816, par Son Excellence le baron de Keверberg de Kessel, Chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique, gouverneur de la province d'Anvers, et publié par le Conseil d'Administration de l'Académie*, [Anvers], [1816].
- DE KEVERBERG DE KESSEL C.-L., *Discours prononcé le 25 Août 1816, Par S.E. Monsieur Le Baron de Keверberg de Kessel, Gouverneur de la Province d'Anvers, à l'occasion de la Distribution des Prix du Concours*, [Anvers], Société d'Encouragement des Beaux-Arts, [1816].
- DE KEVERBERG DE KESSEL C.-L., *Discours prononcé le 4 août 1817, par S.E.M. le baron de Keверberg-de Kessel, gouverneur de la Flandre orientale, chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique, à l'occasion de la distribution solennelle des prix proposés au concours de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture de Gand*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817.
- DE KEVERBERG DE KESSEL C.-L., *Discours prononcé au moment où le jeune Van den Abeele allait recevoir des mains de S.E. la première médaille*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1818.



- DE KEVERBERG DE KESSEL C.-L., *Ursula, princesse britannique, d'après la légende et les peintures d'Hemling ; par un ami des lettres et des arts*, Gand, J.-N. Houdin, 1818.
- DE KEVERBERG DE KESSEL C.-L., *Essai sur l'indigence dans la Flandre orientale*, Gand, 1819.
- DE LENS P.-B., *Discours prononcé le 7 août 1820, dans la salle du trône de la Maison-de-Ville, à Gand, lors de la distribution des prix aux vainqueurs dans les concours et aux élèves de l'Académie Royale, par S.E.M. le comte de Lens, gouverneur de la province, président du Collège des Curateurs de l'Université, Chevalier de l'Ordre du Lion de Belgique et un des Chambellans de S.M.*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1820.
- DE MICOUD, *Discours prononcé par M. le baron de Micoud, préfet de l'Ourte, à la Société d'Émulation de Liège, le 19 mai 1811*, s.l.n.d.
- DE SAINT-PERAVI, *Discours prononcé le 2 juin 1779, par M. de Saint-Peravi, le jour de l'Inauguration de la Société d'Émulation, établie à Liège, sous la protection de Son Altesse Celcissime suivi des Couplets du même Auteur, mis en musique par Mr. Hamal*, Liège, chez l'auteur, 1779.
- DE VILLENFAGNE, « Discours sur les artistes liégeois », dans *Mémoires lus à la séance publique de la Société d'Émulation le 25 février 1782*, Liège, Imprimerie de la Société, 1782.
- DERIVAL, *Le voyageur dans les Pays-Bas autrichiens ou Lettres sur l'état actuel de ces Pays*, t. II, Amsterdam, Changuion, 1782-1783.
- DESCAMPS J.-B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des Réflexions relativement aux Arts et quelques Gravures*, Paris, Desaint-Saillant-Pissot-Durand, 1769.
- Description de la Ville de Bruxelles enrichie du plan de la ville et de perspectives*, Bruxelles, Le Charlier, 1794.
- Description des tableaux, sculptures et autres curiosités qui se trouvent dans la Ville de Bruxelles à l'usage des Amateurs*, Bruxelles, De Bel, 1779.
- Discours de M<sup>r</sup> Jean Adrien Snyers, membre de la Société d'Encouragement des Beaux-Arts, prononcé par le secrétaire de la Commission, à l'occasion des prix du Concours, distribués au Musée d'Anvers, le 29 août 1813*, [Anvers, 1813].
- Discours prononcé lors de la distribution des prix au concours de l'Académie, par M. le maire de Gand, le lundi 4 août 1817*, Gand, de Goesin-Verhaeghe, [1817].
- Discours prononcé par le président de la Société Provinciale des Sciences, des Arts et des Lettres, établie à Mons, le 18 juin 1833, jour d'ouverture des séances de cette société*, Mons, De Hoyois-Derely, [1833], p. 6.
- Discours prononcé par M<sup>r</sup> le Secrétaire de la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, à l'occasion de la distribution des prix du Concours d'Anvers, le 1<sup>er</sup> septembre 1822*, [Anvers], [1822].
- Distribution des prix au Salon de 1835, par l'Académie Royale de Dessin, Peinture et Architecture de Gand. Discours prononcés à cette occasion par MM. le bourgmestre de la Ville, Président, et N. Cornelissen, Secrétaire-Honoraire de l'Académie, et par M. van Huffel, président de la Société royale des Beaux-Arts, le 3 août 1835*, Gand, D. J. Vanderhaeghen, [1835].



- Documents parlementaires. Recueil des pièces imprimées par ordre du Congrès national de Belgique 1830-1831*, t. II, Bruxelles, 1831.
- École de Peinture, de Sculpture et d'Architecture de la Ville de Bruxelles. Distribution des prix faite le 28 août 1814*, s.l., s.n., [1814].
- Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale*, Paris, Imprimerie de la Veuve Herissant, 1783.
- Exposition au bénéfice des inondés. Notice des objets d'arts, exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 8 mai 1825*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1825.
- Exposition. Notice des objets d'art exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 29 janvier 1826, et jours suivans*, Gand, s.n., 1826.
- Exposition. Notice des objets d'art exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 4 mars 1827, et jours suivans*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1827.
- Exposition. Notice des objets d'art exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 20 janvier 1828, et jours suivans*, Gand, s.n., 1828.
- FAIPOULT et HELLEBAUT, *Discours prononcés par MM. Faipoult, préfet du département de l'Escaut, et Hellebaut, jurisconsulte, orateur désigné lors de la distribution solennelle des prix aux élèves de l'Académie de dessin de la ville de Gand : au grand salon de la mairie le 7 thermidor an XII, en présence des autorités constituées, des directeurs de l'Académie et des élèves*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1804].
- FERRIER A., *Description historique et topographique de Bruxelles et de ses environs, avec un catalogue des tableaux du Musée*, Bruxelles, 1838, p. 33-67.
- GAUTIER J., *Le conducteur dans Bruxelles et ses environs, Contenant 1° l'histoire de cette ville depuis son origine jusqu'au règne de Guillaume I<sup>er</sup> ; 2° Le guide dans cette capitale ; 3° Les renseignements les plus utiles aux étrangers*, Bruxelles, Bertot et De Mat, 1824.
- Grond-Wetten van de Maetschappy der Kunstvrienden te Antwerpen / Statuts de la Société des Amis des Arts, à Anvers*, [Anvers, 1816].
- GUÉRINEAU DE SAINT PERAVI J. N. M., *Ode sur l'érection de la statue de son Altesse Royale le Prince Charles de Lorraine, &c. &c. &c. et sur la construction de la nouvelle place où cette statue est érigée*, Bruxelles, J. L. Boubiers, 1775.
- Guide des étrangers dans la ville d'Anvers ou description succincte de tous les principaux objets d'art en peinture, sculpture, architecture etc. rassemblés dans les édifices publics, avec tout ce qui a rapport ainsi que plusieurs autres objets qui peuvent intéresser les étrangers, pour leur agrément, leur commodité et leur avantage dans cette ville commerçante. Nos concitoyens y trouvent aussi de quoi satisfaire leur curiosité*, Anvers, Philippe Ville, 1822.
- H. F., *Lettre à Monsieur B. en réponse à celle qu'il vient d'adresser au rédacteur de l'Esprit des Journaux*, s.l.n.d.
- Hector pleuré par les Troyens et sa famille ; tableau de M. Duvivier, exposé au salon de la Société royale des Beaux-Arts à Gand, le 16 mai 1825*, Gand, s.n., 1825.

- HELLEBAUT J.-B., *Discours prononcé par l'Avocat Hellebaut, professeur de droit en l'université de Gand, lors de la distribution des prix aux élèves de l'académie, le lundi 4 août 1817*, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1817.
- HENOUL J.-B., *Lettre à monsieur de... sur l'exposition des tableaux, sculptures et autres objets des arts à la salle de la Société d'Émulation de la ville de Liège, en mai 1810*, Liège, J. A. Latour, 1810.
- HUBIN DE HUY J. H., *Coup-d'œil sur Bruxelles ou petit nécessaire des étrangers dans cette commune. Avec une figure et le plan de la Ville*, Bruxelles, Adolphe Stapleaux, an XI.
- Koninklijke Maatschappij der Schoone Kunsten te Brussel. Prijs-uitschrijving en tentoonstelling voor den jare 1824 / Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Programme du concours et du salon de 1824*, Bruxelles, P.J. De Mat, [1824].
- Koninklijke Maatschappij der Schoone Kunsten te Brussel. Uitschrijving der Tentoonstelling voor den jare 1830 / Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Programme du Salon d'Exposition de 1830*, Bruxelles, H. Remy, [1830].
- L'Étranger et l'Anversois au Salon d'Anvers ou Critique de 1813*, n<sup>os</sup> 1-2, Anvers, [L. P. Delacroix].
- La Quintessence du Guide Fidèle de Gand, Curieuse & Utile pour l'Année 1784 [...]*, Gand, Frères Gimblez, [1784].
- Le Guide Fidèle, contenant la Description de la Ville de Bruxelles tant Ancienne que Moderne, celle de ses Faux-Bourgs & de ses huit Chefs-Mayeries, savoir Vilvorden, Grimberghe, Gaesbecke, Rode, Assche, Merchtem, Campenhout, & Capelle. Ouvrage curieux et utile*, Bruxelles, J. Moris, 1761.
- LENS A.-C., *Le costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité prouvé par les monuments*, Liège, 1776.
- LENS A. C., *Du bon goût, ou de la beauté de la peinture, considérée dans toutes ses parties*, Bruxelles, A. J. D. De Braeckenier, 1811.
- MALHERBE D.-D., *Hommage à la Société d'Émulation A l'occasion de sa renaissance sous l'Olivier de la Paix, et de la Fête qu'elle a promis de donner le 10 Messidor an X, aux beaux-Arts, en parant son Salon des Productions de nos Artistes, ou Galerie de portraits D'Auteurs, et d'Artistes Liégeois, et de quelques autres pièces qui sont relatives*, Liège, C. Bourguignon, an X.
- MENSAERT G. P., *Le peintre amateur et curieux ou Description générale des tableaux des plus habiles maîtres qui sont l'ornement des églises, couvents, abbayes, prieurés et cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas autrichiens*, 2 parties, Bruxelles, P. De Bast, 1763.
- MICHEL J. F. M., *Histoire de la vie de P. P. Rubens, Chevalier, & Seigneur de Steen, Illustrée d'Anecdotes, qui n'ont jamais paru au Public, & de ses Tableaux étalés dans les Palais, Églises & Places publiques de l'Europe : & par la Démonstration des Estampes existantes & relatives à ses Ouvrages*, Bruxelles, AE. De Bel, 1771.
- Observations critiques sur les productions d'art en peinture et en sculpture, exposées au Salon de Bruxelles*, n<sup>o</sup> 1, Bruxelles, Auguste Wahlen, 1816.

- ODEVAERE J. D., *Explication du tableau de Guillaume I<sup>er</sup>, prince d'Orange ; peint par ordre de Sa Majesté le roi des Pays-Bas, par M. Odevaere, Peintre d'Histoire, Bruxelles, Weissenbruch, 1815*
- ODEVAERE J. D., *Le prince d'Orange blessé à la Bataille de Waterloo, le 18 juin 1815, entre six et sept heures du soir. Tableau de seize pieds de France sur douze, exécuté par M. Odevaere / The Prince of Orange wounded at the Battle of Waterloo, June the 18<sup>th</sup>, between 6 and 7 o'clock in the evening. A picture sixteen feet by twelve, printed by M. Odevaere, Gand, G. De Busscher et fils, [1817].*
- ODEVAERE J. D., *Discours prononcé à l'Académie de Bruges, le 27 août 1818, à l'occasion de la fête séculaire de son installation et de l'invention de la peinture à l'huile, Bruges, 1818.*
- ODEVAERE J. D., *Notice sur les tapisseries appartenant autrefois à la célèbre abbaye de St.-Pierre, de Gand, exécutées au commencement du seizième siècle à Audenaerde, sur les dessins de Raphaël d'Urbain, et de ses principaux élèves, Gand, s.n., 1821.*
- ODEVAERE J. D., *Notice sur le tableau de la Fondation de la Maison et Principauté d'Orange, par Mr le Chev. J. Odevaere, peintre de S.M., membre de l'Académie Saint-Luc de Rome, etc., etc. / Stichting van het Huis en Prinsdom van Oranje, in den persoon van Willem, bijgenaamd met den Hoorn, (Au Cornet), eerste Prins van Oranje, Bruxelles, v<sup>e</sup> Ad. Stapleaux, 1824.*
- ODEVAERE J. D., *De l'organisation d'une école de dessin digne d'une capitale et de l'enseignement des arts, Bruxelles, H. Tarlier, 1828.*
- ODEVAERE J. D., *Monorama ou exposition du tableau représentant l'inauguration de S.M. le roi des Pays-Bas, Guillaume I<sup>er</sup>, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg, etc. etc. etc. qui a eu lieu à Bruxelles, le 21 septembre 1815, s.l., s.n., 1829.*
- Ouvrages de peinture, sculpture et architecture, gravures, dessins, modèles, &c. exposés au Louvre, par ordre de l'Assemblée nationale, Au mois de Septembre 1791, l'An III<sup>e</sup> de la Liberté, Paris, Imprimerie des bâtiments du Roi, [1791].*
- P.-J. B. R., *Histoire de l'Église collégiale et paroissiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles, et des jubilés qui s'y sont célébrés depuis l'an 1570 jusqu'à ce jour, avec un abrégé de la vie de sainte Gudule et un extrait de l'histoire des hosties miraculeuses. On y a joint Une description exacte de l'Église, et les Programmes des actes religieux et fêtes publiques qui auront lieu à l'occasion du jubilé de 1820. Ensemble de Plusieurs Lettres qui ont paru pour ou contre les changements que l'Église a éprouvés à la même occasion, Bruxelles, 1820.*
- PAUZELLE, *Essai sur le salon de Bruxelles en 1811, Bruxelles, A. J. D. De Braeckener, 1812.*
- PINET N., *Nouveau cours de dessin comprenant Les principes de la Figure, dans les trois états d'Enfance, de Virilité et de Décépitude ; l'Anatomie (Myologie et Ostéologie), la Perspective, un traité des Ombres et du Clair-obscur, et une méthode pour Dessiner les Paysages, les Fleurs et les Ornemens. Avec un grand nombre de Figures en Taille-douce, pour l'application des principes. Précédé De réflexions sur une nouvelle méthode, propre à accélérer l'avancement de la jeunesse dans l'étude du Dessin, Namur, J.J. Martin, an XII.*

- Plan de la Société d'Émulation, établie à Liège, sous la Protection de Son Altesse Celsissime, Liège, Imprimerie de la Société, 1779.*
- Précis de l'établissement d'une Académie De Peinture, de Sculpture, & de Gravure, et d'une École De Dessen, relativement aux Arts Mécaniques, Érigées sous les Auspices de Son Altesse Cels<sup>me</sup>, Dans la Ville de Liège, l'An 1775, Liège, Veuve S. Bourguignon, [1775].*
- Précis de la séance publique, qui, à l'occasion de l'exposition du Tableau de feu P.-F. Jacobs, et de la remise de la médaille d'or envoyée à son Père, par l'Académie Royale de Milan, a eu lieu à l'Hôtel de la Mairie de Bruxelles, le 18 Janvier 1809, [Bruxelles, 1809].*
- Procès-verbal de la distribution des prix, faite aux élèves de l'École de Peinture, Sculpture et Architecture de cette Ville de Bruxelles, du Cours de l'an X, Bruxelles, J.-L. De Boubers, an X.*
- Procès-verbal de la distribution des prix, faite aux élèves des Écoles de Peinture, Sculpture et Architecture de Bruxelles, Bruxelles, Weissenbruch, [1806].*
- Procès-verbal de la séance publique de la Société libre d'Émulation et d'encouragement pour les sciences et les arts, établie à Liège sous la protection du Roi, Liège, J. A. Latour, 1823.*
- Procès-verbal de la séance publique de la Société libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège, Liège, J. Desoer, 1817.*
- Procès-verbal de la séance publique de la Société libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège, chef-lieu du département de l'Ourte, Liège, J. A. Latour, 1812.*
- Programma van Prijs Uitloving door de Koninklijke Maatschappij van Fraaije Kunsten en Letterkunde te Gend / Programme des prix proposés par la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1820.*
- Programme de l'École centrale du département de l'Ourte, dont l'ouverture est fixée au 1<sup>er</sup> nivôse an VI, Liège, Bassenge, an VI.*
- Programme des prix proposés par l'Académie de dessin, peinture, sculpture et architecture de la ville de Gand, pour le concours de MDCCCXII, précédé d'une notice sur les artistes couronnés dans le concours de 1810, Gand, P. F. de Goesin Verhaeghe, [1810].*
- Programme des prix proposés par l'Académie royale de dessin, peinture, sculpture et architecture, de la Ville de Gand pour le concours de 1826, Gand, de P. F. Goesin-Verhaeghe, 1824.*
- Projet d'association A la Société de Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture, établie dans la Commune de Bruxelles, sous l'agrément du Préfet, Bruxelles, A. J. D. De Braeckener, le 24 floréal an XII (13 mai 1804).*
- Projet d'une association de citoyens, Liège, F. J. Desoer, 1771.*
- Projet de construction d'une salle de spectacle pour Bruxelles, Liège, Dujardin, 1785.*
- Projet de souscription pour donner des prix d'encouragement aux artistes, Anvers, Allegre, [1802].*

- Recueil de quelques discours prononcés à l'occasion de la distribution des prix de l'Académie Royale de Gand, à l'Hôtel-de-ville le 1<sup>er</sup> Août 1814, Par MM. le comte de Lens, Maire de Gand, Protecteur de l'Académie Royale, l'Avocat Hellebaut, Le Comte Dellafaille-d'Assenede, Président de l'Académie Royale, Le Comte d'Hane-Steenhuysse, Intendant du Département, un des Directeurs de l'Académie Royale. Remerciement par M. Duvivier, Élève couronné de l'Architecture, Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, [1814].*
- Règlement de l'Académie des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers, [Anvers], [1804].*
- Règlement de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture de la Ville de Gand, Gand, Veuve De Busscher-Braeckman, 1835.*
- Règlement de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville d'Anvers, Anvers, H. P. Vander Hey, 1817.*
- Règlement de la Société des Amis des Beaux-Arts [de Gand], s.l., s.n., s.d.*
- Règlement de la Société libre d'Émulation de Liège, pour l'encouragement des lettres, des sciences et des arts. Sous la protection du roi, Liège, J. A. Latour, 1822.*
- Règlement de la Société Libre d'Émulation et d'Encouragement pour l'Agriculture, Sciences et Arts, établie à Liège, chef-lieu du département de l'Ourte, adopté dans l'assemblée générale du 5 février 1809, Liège, J. F. Desoer, 1809.*
- Règlement de la Société Libre d'Émulation et d'Encouragement pour les Sciences et les Arts, établie à Liège, chef-lieu du dépt. de l'Ourte, adopté dans l'assemblée générale du 5 février 1809 et modifié dans celle du 22 décembre 1811, Liège, J. Desoer, 1812.*
- Règlement organique de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, P. F. de Goesin-Verhaeghe, 1815.*
- Règlement pour l'Académie des Arts, érigée en la ville de Mons, Mons, H. J. Hoyois, [1820].*
- Règlement pour la Société d'Émulation d'Anvers fondée dans le chef-lieu du département des Deux-Nèthes, avec l'autorisation du citoyen d'Herbouville, s.l., s.n., [an IX].*
- RENARD L., *Éclaircissements sur l'organisation de l'Académie des beaux-arts, [Liège], 1836, p. 3-4.*
- ROGIER C., *Exposé des motifs du projet d'organisation de l'Académie de Belgique (Communiqué, à titre de renseignements, par le ministre de l'intérieur, à la commission chargée, par la Chambre des représentants, de l'examen de la proposition faite par un de ses membres relativement à l'organisation d'une Académie belge), Bruxelles, H. Rémy, s.d.*
- Société de Bienfaisance pour les Artistes dans le Besoin suivi de Tableau général et par ordre alphabétique des Membres composant la Société de Bienfaisance. État nominatif Des personnes qui ont fait des dons, et des sommes données, s.l., s.n., [1816]*
- Société des Amis des Arts. Explication des Peintures, Sculptures et Gravures exposées cette année Dans une des Salles au rez-de-chaussée de la Cour du Louvre, Paris, 1791.*
- Société Royale d'Anvers pour l'Encouragement des Beaux-Arts. La Commission Administrative à MM. les Souscripteurs, s.l.n.d., 1822.*

- Tableaux envoyés de Rome par M.J. Maes, et exposés au Salon de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature à Gand, le 16 avril 1826, et jours suivans, Gand, s.n., 1826.*
- Tout-Doux ou examen impartial de la Critique-Éloge de 1813, Anvers, Jouan, [1813].*
- VAN BRÉE M. I., *Description d'un tableau capital représentant Bonaparte qui prend sous sa protection la Religion, l'Innocence, la Nature, les Arts et rend la Justice, relevées par la Vertu, son glaive et sa balance, Anvers, Allegre, [1801].*
- VAN BRÉE M. I., *Leçons de dessin ou explication sur les cent planches, qui forment le cours d'études des principes de dessin, imprimées par les procédés de la lithographie, sur les dessins originaux de Mathieu Van Brée, premier professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts à Anvers, Anvers, De Janssens et Van Merlen, 1821.*
- VAN HULTHEM C., *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. Van Hulthem [...] le 8 septembre 1806, en remettant à M. Ferdinand-Marie Delvaux, le grand prix de peinture qui lui a été adjugé par l'Académie de Gand, au concours de cette année, [Paris], P. Didot l'Aîné, [1806].*
- VAN HULTHEM C., *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. C. Van Hulthem [...] le 8 octobre 1807, en remettant une marque de satisfaction au nom de la Patrie reconnoissante à trois jeunes compatriotes pour la manière honorable, dont ils se sont distingués au concours général de sculpture et de musique, [Paris], P. Didot l'Aîné, [1807].*
- VAN HULTHEM C., *Discours prononcé à la distribution solennelle des prix de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture de Gand, le 21 août 1826, par M. Van Hulthem, vice-président de l'Académie, Gand, P.F. de Goesin-Verhaeghe, [1826].*
- Vente d'une grande et superbe collection de livres, provenant de la Bibliothèque de feu Monsieur le Chevalier De Burtin, ancien Conseiller au Gouvernement Général des Pays-Bas, etc. ; Qui aura lieu Lundi 15 Février 1819 et jours suivans, à neuf heures du matin et à deux heures de relevée, à la Maison Mortuaire, Marché de la Chapelle, sect. I, n° 424, Bruxelles, Sous la Direction de M.-J.-G. Simon, Bruxelles, s.d.*
- VOISIN A., *Annales de l'École flamande moderne, Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés aux salons d'Anvers, de Bruxelles, Gand et Liège ; gravés au trait sur acier par M. Charles Onghena, ou lithographiés par MM. Madou, Lauters, Fourmois, Vander Haert, G. Simonau, Baugniet, etc. ; avec des notices descriptives, critiques et biographiques, Gand, 1836.*
- Wetten en verordening van de Maetschappy ter Aenmoediging der Schoone Konsten binnen Antwerpen / Statuts et règlements de la société d'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers, Anvers, H.P. Vander Hey, [1816].*

#### **D. Presse de l'époque**

*Gazette van Antwerpen, Anvers, 1790-1793.*

*Gazette van Gend, Gand, 1792.*



*L'Artiste*, Bruxelles, 1833-1835.

*L'Oracle*, Bruxelles, 1800-1825.

*Messenger des Sciences et des Art*, Gand, 1823-1830 ; 1833-1835.

*Moniteur belge*, Bruxelles, 1831-1835.

### 3. Ouvrages récents

*250 jaar Academie voor Schone Kunsten 1717-1967*, Bruges 1970.

*Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement* (catalogue de l'exposition des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7 mai-28 juin 1987), Bruxelles, 1987.

AGULHON M., *La sociabilité méridionale. Confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2 vol., Aix-en-Provence, 1966.

ALVIN F., « Pinet (Nicolas) », dans *Biographie nationale*, t. XVII, 1903, col. 531-532.

ALVIN L., *Les Académies et les autres écoles de dessin de la Belgique en 1864. Rapport présenté le 14 août 1865 à M. Alph. Vandenpeereboom, ministre de l'Intérieur*, Bruxelles, s.d.

ALVIN L., *Ministère de l'Intérieur. Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Session de 1861. Rapport au Ministre de l'Intérieur*, Bruxelles, 1861.

ALVIN L., *Quatre documents pour servir à l'histoire de l'enseignement des arts du dessin*, Bruxelles, 1865.

AMBRIÈRE M. (éd.), *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, 1997.

ANCAUX S. et LAVALLEYE J., « Notes sur les peintres de la Cour de Charles de Lorraine », dans *Revue d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. VI, 1936, p. 305-330.

ANDRIES P., *Geschiedenis van de Akademie voor beeldende Kunsten 1771-1925 en van l'Institut des Beaux-Arts 1838-1892 te Mechelen*, mémoire de licence, Rijksuniversiteit Gent, 1973.

ANTOINE F., *La vente des biens nationaux dans le département de la Dyle*, thèse de doctorat présentée à l'Université libre de Bruxelles, 1996.

ARNOULD M.-A., « La reprise d'activité maçonnique à Mons et dans le département de Jemappes sous le Consulat et l'Empire », dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. LXXIV, 1990, p.1-39.

ARON P. et SOUCY P.-Y., *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, édition revue, corrigée et augmentée, Bruxelles, 1998.

ART J., « Sociocultureel leven in de Zuidelijke Nederlanden 1815-circa 1840 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. IX, Bussum, 1983, p. 147-149.

BARKER E., WEBB N. et WOODS K. (éd.), *The Changing Status of the Artist*, New Haven-Londres, 1999 (Art and its Histories, 2).

BARREL J., *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt : the Body of the Public*, New Haven, 1986.

BARZMAN K.-E., *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge, 2000.



- BAZIN G., *Le temps des musées*, Liège, 1960.
- BEAUREPAIRE P.-Y., *L'Europe des francs-maçons (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 2002 (Collection Europe et Histoire).
- BEAUREPAIRE P.-Y., *L'espace des francs-maçons. Une sociabilité européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, 2003.
- BECKER H. S., *Les mondes de l'art* (traduit de l'anglais par BOUNIORT J.), Paris, 1988 (Série Art, Histoire, Sociétés).
- BECQ A., « Expositions, peintres et critiques : vers l'image moderne de l'artiste », dans *Dix-huitième siècle*, t. XIV, 1982, p. 131-149.
- BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, 1994 (Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité), 1<sup>re</sup> éd. en 1984.
- BECQUART P., *Le mécène*, dans *Charles Van Hulthem* (Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque royale Albert Ier, 5 septembre-4 octobre 1964), Bruxelles, 1964, p. 47-56.
- BELTING H., DANTO A., GALARD J., HANSMANN M., MACGREGOR N., SPIES W., WASCHKE M. (éd.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, 2000 (Collection « Art et Artistes »).
- BERGER R. W., *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvanie, 1999.
- BERGVELT E., « Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse Musea », dans TAMSE C.A et WITTE E. (éd.), *Staats- en Natievorming in Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Bruxelles, 1992, p. 261-285.
- BERKO P. et BERKO V. (éd.), *Eugène Verboeckhoven*, Bruxelles, 1981.
- BERMINGHAM A., *Learning to Draw : Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven-Londres, 2000.
- BERNARD B., *Patrice-François de Neny, 1716-1784 : portrait d'un homme d'État*, Bruxelles, 1993 (Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, 21).
- Bibliothèques namuroises. Autour de la bibliothèque publique de Namur 1797-1997*, Namur, 1997.
- BIGWOOD G., « Starhemberg (Georges-Adam, prince de) », dans *Biographie nationale*, t. XXIII, 1921-1924, col. 646-649.
- BILLEN C., « Les Flandres. Histoire et géographie d'un pays qui n'existe pas », dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance* (Catalogue de l'exposition de Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 février-21 mai 1995 et Rome, Palazzo delle Esposizioni, 7 juin-4 septembre 1995), Bruxelles, 1995, p. 48-53.
- BIREMBAUT A., « Les Écoles gratuites de dessin », dans R. TATON (dir.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1964, p. 441-476.
- BOCK H., « Collections privées et publiques. Les prémices du musée public en Allemagne », dans POMMIER E. (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du colloque organisé par le service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993), Paris, 1995, p. 59-78.

- BODINIER B., TEYSSIER E. et ANTOINE F., « *L'événement le plus important de la Révolution* » : *La vente des biens nationaux (1789-1867) en France et dans les territoires annexés*, Paris, 2000.
- BONFAIT O. (éd.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. D'Ingres à Degas : les artistes français à Rome* (catalogue d'exposition, Rome, Villa Medici, 7 mars-29 juin 2003), Rome, 2003.
- BONNET J.-C. (éd.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, 1994 (coll. Littérature et Politique).
- BOSSCHEM J., *250 jaar Architecten Academie Gent* (Catalogue de l'exposition de Gand, Museum voor Sierkunst en Vormgeving et Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur Caermersklooster, 27 avril-17 juin 2001), Gand, 2001.
- BOTS H. et WAQUET F., *La République des Lettres*, Paris, 1997 (Collection Europe & Histoire).
- BOYER F., « Le Directoire et les musées des départements réunis de la Belgique », dans *Revue d'Histoire diplomatique*, t. LXXXV, 1971, p. 5-16.
- BRAL G. J. (éd.), *La cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule*, Bruxelles, 2000.
- BROWN J., *Kings & connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton, 1995.
- BRUNEL C., « Le séjour à Bruxelles de Damien de Gomicourt, dit Dérival (1775-1783) », dans *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, t. 3 : *Historia* (Miscellanea Neerlandica, XXVI), Louvain, 2001, p. 368-390.
- BRUIER M., « Quelle contribution des communes aux musées ? », dans *L'initiative publique des communes en Belgique 1795-1940 / Het openbaar initiatief van de gemeenten in België 1795-1940* (Actes du 12<sup>e</sup> colloque international de Spa, 4-7 septembre 1984), vol. 2, Bruxelles, 1986, p. 839-856.
- FORIS J.-N.-J., MICHA F. et HENROTTE J. (éd.), *Bulletin municipal ou recueil des arrêtés et règlements de l'administration communale de Liège*, t. I : *an IV-1836*, Liège, 1837.
- BÜRGER W. [THORÉ T.], *Galerie d'Arenberg à Bruxelles avec le catalogue complet de la collection*, Paris-Bruxelles, 1859.
- CABANNE P., *La main et l'esprit : artistes et écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, 2002 (Regard sur l'art).
- CABRIS É., *La Monnaie. Chronique architecturale de 1696 à nos jours*, Bruxelles, 1996.
- CALHOUN C. (éd.), *Habermas and the public sphere*, Cambridge, 1992.
- CANTAREL-BESSON Y., *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, 2 t., Paris, 1981 (Notes et documents des musées de France, 1).
- CANTAREL-BESSON Y., *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798). Procès-verbaux du Conseil d'administration du « Musée central des Arts »*, Paris, 1992 (Notes et documents des musées de France, 24).
- CAPITAINE U., *Notice historique sur la Société libre d'Émulation de Liège*, Liège, s.d.
- CARDOSO DENIS R. et TRODD C. (éd.), *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, Manchester, 2000.

- Catalogue de tableaux et d'objets d'art, exécutés par des artistes décédés, et réunis à l'occasion du 400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la S. Lucas Gilde d'Anvers, dans les salons d'Exposition de la Rue de Vénus, par les soins de la Société royale d'Encouragement des Beaux-Arts, avec le concours d'amateurs et d'artistes de la Ville. Août 1854, Anvers, 1854.*
- CAUBISENS-LASFARGUES C., « Le salon de peinture pendant la Révolution », dans *Annales historiques de la Révolution française*, janvier-mars 1961, n° 163, p. 193-214.
- Cent cinquante ans de vie artistique. Documents et témoignages d'académiciens membres de la Classe des Beaux-Arts présentés à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de l'Indépendance de la Belgique* (Catalogue d'exposition, Palais des Académies, 28 novembre 1980-18 janvier 1981), Bruxelles, 1980.
- CHALINE J.-P., *Sociabilité et érudition : les sociétés savantes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1995.
- CHAPEL Y., « Le destin du ministère de l'Intérieur en Belgique », dans *Revue administrative*, n° 205, 1982, p. 71-75.
- CHAUDONNERET M.-C., *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, 1999.
- CHÉDOZEAU B., *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1998.
- CHRISTIN O., « Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 2002, 49/3, p. 176-194.
- CHRISTIN O., « Le May des orfèvres. Contribution à l'histoire de la genèse du sentiment esthétique », dans *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 105, 1994, p. 75-90.
- CLAEYS P., *Les expositions d'œuvres d'art à Gand. 1792-1892. Essai historique*, Gand, 1892.
- CLIJMANS F. et WAPPERS J., *De Antwerpsche Academie*, Anvers, 1941.
- Code de déontologie professionnelle de l'International Council of Museums* (15<sup>e</sup> Assemblée générale de l'International Council of Museums, Buenos-Aires, 1986), s.l., 1986.
- COEKELBERGHS D., « Précisions sur la vie et l'œuvre du peintre-restaurateur bruxellois Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791) », dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. XI, 1969, p. 172-178.
- COEKELBERGHS D., « Un hommage néo-classique à Rubens et quelques autres dessins inédits de Mathieu Ignace Van Brée », dans *Annales de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. XLIV<sup>e</sup> session. Congrès de Huy. 18-22 août 1976*, t. III, s.l., 1978, p. 828-831.
- COEKELBERGHS D. et LOZE P. (éd.), *Un ensemble néo-classique à Bruxelles : le Grand Hospice et le quartier du Béguinage*, Bruxelles, 1983.
- COEKELBERGHS D. et LOZE P. (éd.), *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (catalogue de l'exposition du Musée d'Ixelles, 14 novembre 1985-8 février 1986), Bruxelles, 1985.

- COEKELBEGHS D. et LOZE P., « La participation des artistes belges aux Salons du Nord de la France », dans *Les Salons retrouvés. Éclat de la vie artistique dans la France du Nord. 1815-1848* (catalogue de l'exposition, Calais-Dunkerque-Douai, 17 mai 1993-22 novembre 1993), Lille, 1993, t. I, p. 67-70.
- COEKELBERGHS D., *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976 (Études d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, t. III).
- COEKELBERGHS D., JACOBS A. et LOZE P., *François-Joseph Navez. La nostalgie de l'Italie*, Gand, 1999.
- COMMENT B., *Le XIX<sup>e</sup> Siècle des panoramas*, Paris, 1993.
- COPPENS M., « La sauvegarde des objets mobiliers placés dans les églises. Le point de vue juridique », dans *La Vie des Musées*, n° 12, 1997, p. 13-15.
- COURTOY F., « Le premier musée de Namur (1797-1805) », dans *Namurcum, Chronique de la Société archéologique de Namur*, 1943, t. XX, p. 33-42.
- CREUSEN A., *Femmes artistes en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Liège, 3 vol., 2003.
- CROSSICK G. et HAUPT H.-G., *The petite bourgeoisie in Europe, 1780-1914 : enterprise, family and independence*, Londres, 1995.
- CROW T. E., *La peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000 (1<sup>re</sup> édition anglaise en 1985).
- CROW T. E., *L'Atelier de David. Émulation et Révolution* (traduit de l'anglais par R. STUVERAS), Paris, 1997.
- CUYPERS C., « Tootoonstellingen in de computer », dans *Cahier V[ereniging voor] G[eschiedenis en] I[nformatica]*, 8, 1994, p. 58-72.
- D'ENFERT R., *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, 2003 (Collection Histoire de l'Éducation).
- D'HAINAUT-ZVENY B., « Fêtes, festivités et réjouissances sous le gouvernement de Charles de Lorraine », dans *Charles-Alexandre de Lorraine. Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens* (catalogue de l'exposition Europalia Autriche, Palais de Charles de Lorraine-Bibliothèque royale, 18 septembre-16 décembre 1987), Bruxelles, 1987, p. 115-136.
- D'HULST R., BAUDOIN F., AERTS W. e.a., *L'Érection de la croix. Pierre Paul Rubens*, Bruxelles, 1992.
- DAMIEN A., *L'Institut de France*, Paris, 1999.
- DANHAIVE F., *L'Athénée royal de Namur depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1927. Notice historique*, Namur, 1927.
- DARIS J., « Les objets d'art religieux dans la province de Liège, 1792-1799 », dans *Notice sur les églises du diocèse de Liège*, t. I, 1867, p. 301-338.
- DE BRUYN E., « De Schilderijenverzameling van Zijn Koninklijke Hoogheid de Prins van Oranje, te Brussel », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Académie Royale de Belgique*, 28, 1946, p. 155-163.
- DE BUSSCHER E., *Précis historique de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand. 1808-1845*, Gand, 1845.
- De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830* (catalogue de l'exposition du Grand Palais, 16 novembre 1974 - 3 février 1975), Paris, 1974.

- DE FROIDCOURT G., « Deux magistrats français à Liège sous l'Empire : Saint-Martin et Guynemer », dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. VI, n° 149, avril-juin 1965, p. 461-475.
- DE HAULEVILLE P., « L'ancienne Société des Beaux-Arts de Bruxelles », dans *L'Art Moderne*, n° 11, 12 mars 1893, p. 82-84, n° 12, 19 mars 1893, p. 91-92.
- DE JONG E., LEMMENS G. T. M., VAN THIEL P. J. J. (éd.), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling*, Bussum, 1985 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 1984, 35).
- DE JONG L., *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen : een historisch overzicht*, mémoire de licence, Universiteit Antwerpen, 1983.
- DE KEYSER C. C. et SLABINCK F., « De École centrale van het Leiedepartement te Brugge. Bijdrage tot een historisch-comparative studie », dans *Tijdschrift voor opvoedkunde*, 20, 1974-1975, n° 4, p. 199-230, n° 5, p. 331-358 et n° 6, p. 426-440.
- de LA GORCE J., LEVAILLANT F., MÉROT A. et al. (éd.), *La Condition sociale de l'artiste XVIe-XXe siècles* (Actes du colloque des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985, Université de Saint-Etienne, travaux, 53), Saint-Etienne, 1987.
- DE LAJARTE I., *Les peintres amateurs. Étude sociologique*, Paris, 1991.
- DE LE COURT J., *Recueil des ordonnances des Pays-Bas autrichiens*, 3<sup>e</sup> série, t. X, Bruxelles, 1901.
- DE MONTAIGLON A., *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, t. VIII, Paris, 1888.
- DE MUNCK B. et DENDOOVEN D., *Al doende leert men. Leertijd en ambacht in het Ancien Régime [1500-1800]*, Bruges, 2003.
- DE MUYNCK C., *De Centrale School te Gent, 1797-1804*, mémoire de licence présenté à l'Université catholique de Louvain, 1969.
- DE PAEPE J.-L. et RAINDORF-GÉRARD C. (éd.), *Le Parlement belge 1831-1894. Données biographiques*, Bruxelles, 1996.
- DE REN L., « Het standbeeld van Karel Alexander van Lotharingen te Brussel. Een verloren werk van P.A. Verschaffelt (1710-1793) », dans *Antiek*, 17, 1982, p. 73-88.
- DE REN L., « Charles-Alexandre de Lorraine, collectionneur et amateur d'art », dans *Charles-Alexandre de Lorraine. Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens* (catalogue de l'exposition de Bruxelles, Palais Charles de Lorraine, 18 septembre-16 décembre 1987), Bruxelles, 1987, p. 50-73.
- DE RIDDER K., « Évolution politique et sociale de la municipalité bruxelloise (1794-1814) », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 64, Bruxelles, 2002, p. 15-120.
- De roem van Rubens* (Catalogue de l'exposition, Anvers, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 18 juin – 25 septembre 1977), Anvers, 1977.
- DE SAINT-GÉNOIS, « Baert (Philippe) », dans *Biographie nationale*, t. I, Bruxelles, 1866, col. 633-634.
- DE SCHAMPHELEIRE H., « L'égalitarisme maçonnique et la hiérarchie sociale dans les Pays-Bas autrichiens », dans HASQUIN H. (dir.), *Visages de la franc-maçonnerie*

- belge du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1983, p. 21-72 (Laïcité, série « Recherches », 4).
- DE SMET F., *L'Académie Royale des Beaux-Arts de la Ville de Gand. 175<sup>e</sup> anniversaire de sa fondation et exposition jubilaire juillet-août 1926*, Gand, [1926].
- DE VOS D., *Musée Groeninge. Bruges*, Bruxelles, 1987.
- DE VREUGHT J., « L'enseignement secondaire à Bruxelles sous le régime français : l'école centrale – le lycée », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XLII, 1938, p. 5-134.
- DE VROEDE M., « Onderwijs en opvoeding in de Zuidelijke Nederlanden 1815-circa 1840 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Bussum, 1983, p. 128-144.
- DE WILDE G. A., *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Louvain, 1941.
- DE ZUTTERE P., *L'œuvre gravé de Antoine Alexandre Joseph Cardon (1739-1822) au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> à Bruxelles*, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1983-1984.
- DE ZUTTERE P., « Quelques remarques à propos de l'exposition « 1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique » et notes additionnelles au catalogue », dans *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. XIII, 1986, p. 121-138.
- DE ZUTTERE P., « Quelques artistes et officiers civils au service de Charles-Alexandre de Lorraine, Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens. Glanes sur eux et leur famille », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. LVII, 1980, p. 39-111, t. LXI, 1996, p. 135-176, t. LXII, 1998, p. 193-222.
- DECAVELE J., « De ontstaansgeschiedenis van het Museum voor Schone Kunsten », dans BALIS A., HOOZEE R., MARTENS M.P.J. et VAN DEN HAUTE P. (éd.), *200 jaar verzamelen. Collectieboek Museum voor Schone Kunsten Gent*, Gand-Amsterdam, 2000, p. 11-16.
- DEHOUSSE F. et PACCO M., *Léonard DeFrance. L'œuvre peint*, Liège, 1985.
- DEHOUSSE F., et PAUCHEN M., *Léonard DeFrance. Mémoires*, Liège, 1980.
- DENDOOVEN D. et SNICK J., *Matthijs De Visch 1701-1765*, Reninge, 2001.
- DENDOOVEN D., *De Brugse academie in de achttiende eeuw*, 2 vol., mémoire de licence, Vrije Universiteit Brussel, 1994.
- DÉOTTE J.-L., *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, 1993.
- DEPAIRE J.-P., *Académie Royale des Beaux-Arts de Liège 1775-1995. 220 ans d'histoire*, Liège, 1995.
- DESPY-MEYER A. (éd.), *Bruxelles. Les francs-maçons dans la cité*, Bruxelles, 2000.
- DEVILLEZ V., *Le retour à l'ordre : Art et politique en Belgique de 1918 à 1945*, Bruxelles, 2003.
- DEVLIEGHER L., « Een westvlaamse inventaris uit 1824 Brugge », dans *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen / Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. XVI, 1965-1966, p. 199-269 et t. XVII, 1967-1968, p. 169-247.
- DEVOLDER J., *Algemene bibliografie van publicaties uitgegeven in de Zuidelijke Nederlanden voor de periode 1800-1829*, 3 t., Gand, 1989.



- DEVROE K., *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (van 1810-1873). Bijdrage tot de geschiedenis van de vorming en ontwikkeling van de Antwerpse openbare kunstverzameling*, mémoire de licence, Katholieke Universiteit Brussel, 1988.
- DIGNE M., « Herbouville (Charles-Joseph-Fortuné) », dans *Dictionnaire de Biographie française*, fasc. CI, Paris, 1988, col. 1045.
- DISCAILLES E., *Charles Rogier (1800-1885) d'après des documents inédits*, 2 t., Bruxelles, 1893.
- DITTSCHHEID H.-C., « Le musée Fridericianum à Kassel (1769-1779) : un incunable de la construction du musée au siècle des Lumières », dans POMMIER E. (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du Colloque organisé par le service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993), Paris, 1995, p. 157-212.
- Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon* (Catalogue de l'exposition de Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000), Paris, 1999.
- DOY G., *Women and visual culture in nineteenth-century France 1800-1852*, Londres-New York, 1998.
- DUBOIS S., « Le premier manuel d'histoire de Belgique et l'enseignement de l'histoire nationale dans les collèges à la fin de l'Ancien Régime », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 80/2, 2002, p. 491-516.
- DUBOIS S., *L'Invention de la Belgique. Formation et représentations du territoire d'un État-nation, de la paix de Westphalie aux débuts de l'indépendance (1648-1839)*, thèse de doctorat, UCL, 2003 (en cours de publication).
- DUCHAINE P., *La Franc-Maconnerie belge au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1911.
- DUPONT C., « L'artiste sur le podium. Prix de Rome et pouvoirs publics en Belgique (1830-1914) » dans KURGAN-VAN HENTENRYK G. et MONTENS V. (éd.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, 2001 (Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles, CX), p. 89-98.
- DUPONT C., *Modèles italiens et traditions nationales : les artistes belges en Italie (1830-1914)*, thèse de doctorat présentée à l'Institut universitaire européen de Florence, 2001 (en cours de publication).
- DUPUY M.-A., LE MASNE DE CHERMONT I., WILLIAMSON E., *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, 2 t., Paris, 1999 (Notes et documents des musées de France, 32).
- DUQUENNE X., « Théodore van Berckel. Graveur général des monnaies des Pays-Bas autrichiens », dans *Revue du personnel de la Banque nationale de Belgique*, 28<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 6, juin 1972, p. 1-16.
- DUQUENNE X., *Le château de Senefte*, Bruxelles, 1978.
- DUQUENNE X., *Le Parc de Bruxelles*, Bruxelles, 1993.
- DUQUENNE X., *Inventaire analytique de la correspondance générale du comte de Cobenzl (1718-1770)*, Bruxelles, sous presse.



- DUVERGER E., « Réflexions sur le commerce d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Actes du 21<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art, Bonn, 1964), t. III, Berlin, 1967, p. 65-88.
- DUVERGER J., « Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar de Nederlanden », dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 61-96.
- ELIËNS T. M., *Kunst, Nijverheid, Kunstnijverheid. De nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw*, Zutphen, [circa 1990].
- ENGLEBERT G. (éd.), *J.K.C.H. Comte von Zinzendorf, Chronique belgo-bruxelloise 1766-1770*, Bruxelles, Hayez, 1991 (Nouvelles Annales Prince de Ligne, hors série, II).
- FASSBENDER H., « L'enseignement à l'École centrale du département de la Dyle », dans *Cahiers bruxellois*, t. XIV, 1969, p. 179-272.
- FAWCETT T., *The Rise of English Provincial Art : Artists, Patrons and Institutions Outside London, 1800-1830*, Oxford, 1974.
- FÉTIS E., *Catalogue descriptif et historique du musée royal de Belgique, Bruxelles, précédé d'une notice sur sa formation et sur ses accroissements*, 6<sup>e</sup> édition, Bruxelles, 1889 (1<sup>re</sup> édition en 1863).
- FIERENS-GEVAERT H., *Le Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Notice historique*, Bruxelles, 1922.
- FIGEAC M., PONTET J. et BOISSON M. (éd.), *La noblesse de la fin du XVI<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle, un modèle social*, 2 t., Anglet, 2003.
- FRANÇOIS É. (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*, Paris, 1986.
- FREDERICQ-LILAR M., *Gand au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les peintres van Reijsschoot*, Gand, 1992.
- FREIDSON E., « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », dans *Revue Française de Sociologie*, vol. 27, 1986, n<sup>o</sup> 3, p. 431-443.
- FRIS V., « Rouppe (Nicolas-Jean) », dans *Biographie nationale*, t. XX, Bruxelles, 1908-1910, col. 229-236.
- FYFE G., *Art, Power and Modernity. English Art Institutions, 1750-1950*, Londres – New York, 2000 (Contemporary Issues in Museum Culture).
- GACHARD L. P., « Jubilé du prince Charles de Lorraine, 1769-1775 », dans *Revue de Bruxelles*, avril 1840, p. 49-99.
- GACHARD L. P., « Belgiojoso (Louis-Charles-Marie, comte de Barbiano et) », dans *Biographie nationale*, t. II, Bruxelles, 1868, col. 118-124.
- GALAND M., *Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780)*, Bruxelles, 1993 (Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, 20).
- GALESLOOT L., « Documents relatifs à la formation et à la publication de l'ordonnance de Marie-Thérèse du 20 mars-13 novembre 1773, qui affranchit les peintres, les sculpteurs et les architectes, aux Pays-Bas, de l'obligation de se faire inscrire dans les corps de métiers », dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 2<sup>e</sup> série, t. III, 1867, p. 451-558.

- GARRIOCH D., *The formation of the Parisian bourgeoisie, 1690-1830*, Cambridge-Londres, 1996.
- GÉNARD P., « Le projet de démolition de la cathédrale d'Anvers en 1798 », dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 36, 3<sup>e</sup> série, t. VI, 1880, p. 326-417.
- GENET-DELACROIX M.-C. et TROGET C., *Du dessin aux arts plastiques. Histoire d'un enseignement*, Orléans, 1994.
- GENICOT-FAES M. A., *L'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles de 1800 à 1850*, mémoire de licence, Université catholique de Louvain, 1971.
- Gent. *Duizend Jaar Kunst en Cultuur*, t. I, Gand, 1975.
- GEORGE M., « L'Académie des Beaux-Arts de Namur », dans *Arts plastiques dans la province de Namur. 1800-1945*, Bruxelles, 1993, p. 89-98.
- GOLDSTEIN C., *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, 1996.
- GOODMAN D., *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*, Thaca-Londres, 1994.
- GRAVES A., *The Society of Artists of Great Britain 1760-1791 ; The Free Society of Artists 1761-1783 : A Complete Dictionary of Contributors and their Work*, Bath, 1969 (réimpression).
- GRIJZENHOUT F., *Een koninklijk Museum : Lodewijk Napoleon en het Rijksmuseum 1806-1810* (Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 8 janvier-25 juin 2000), Zwolle-Amsterdam, 1999.
- GROOTAERS D. (dir.), *Histoire de l'enseignement en Belgique*, Bruxelles, 1998.
- GUBIN E., « Les femmes et l'art. Autour d'une exposition », dans *Sextant. Revue du Groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes*, 12/1, 1999, p. 7-25.
- GUICHARD C., « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie Royale », dans *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 49/3, p. 54-68.
- GUIFFREY J.-J., *Collection des Livrets des Anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, 1869-1872 (réédité en 1990).
- GUIFFREY J., « Correspondance du Comte d'Angivillier avec Bosschaert pour l'acquisition de divers tableaux provenant des couvents supprimés des Pays-Bas pendant les années 1785-1786 », dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2<sup>e</sup> série, t. II, 1880-1881, p. 93-130.
- GUIFFREY J., *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, 1915 (Archives de l'Art français, Recueil de Documents inédits, nouvelle période, t. IX).
- HABERMAS J., *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (traduction de DE LAUNAY M.B.), Paris, 1978 (édition originale de 1962).
- HASKELL F., *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, 1993 (1<sup>re</sup> édition en anglais en 1976).
- HASKELL F., *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, 2002 (Bibliothèque des Histoires), 1<sup>re</sup> éd. en anglais en 2000.

- HASQUIN H. (dir.), *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française*, Bruxelles, 1989.
- HEIM J.-F., BÉRAUD C. et HEIM P. (éd.), *Les salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1989.
- HEINICH N., *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993.
- HEINICH N., *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, 1996.
- HEINICH N., *La sociologie de l'art*, Paris, 2001 (Collection Repères).
- HEIRWEGH J.-J., *Les corporations dans les Pays-Bas autrichiens : 1738-1794*, 2 vol., thèse de doctorat présentée à l'Université libre de Bruxelles, 1981.
- HÉLIN E. et PASLEAU S., *Culture et pouvoirs public : la gestion des Beaux-Arts et de l'Instruction à Liège (1772-1976)*, Liège, 1994.
- HÉRITIER A., *Genèse de la notion de patrimoine culturel 1750-1816*, Paris, 2003 (Collection Droit du patrimoine culturel et naturel).
- Het koninklijk Atheneum te Antwerpen 175 jaar. De geschiedenis van een school en haar rol in de Vlaamse Beweging*, Anvers, 1982.
- HIERNAUX L., « Les Écoles communales de dessin », dans *Arts plastiques dans la province de Namur. 1800-1945*, Bruxelles, 1993, p. 99-109.
- HIERNAUX L., « Les archives anciennes de l'Académie des Beaux-Arts de Namur (1835-1943) », dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, t. LXV, 1994, p. 167-184.
- HINTERDING E. et HORSCH F., « *A small but choice collection* » the art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849), Zwolle, 1989.
- HOC M., « Histoire d'une statue Charles de Lorraine à Bruxelles », dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXV, 1966, p. 51-70.
- HOOCK H., *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840*, Oxford, 2004.
- HOOGENBOOM A., *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leyde, 1993.
- HOUTMAN-DE SMEDT H., « La fièvre de la loterie et du lotto s'empare du nord-ouest de l'Europe au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », dans *Loteries en Europe. Cinq siècles d'histoire*, Bruxelles, 1994, p. 159-162.
- HUTCHISON S. C., *The History of the Royal Academy 1768-1986*, Londres, 2<sup>e</sup> édition, 1986.
- HYMANS H., *Ferdinand De Braekeleer 1792-1883. Notice biographique*, Bruxelles, 1884.
- HYMANS H., « Mensaert (G.P.) », dans *Biographie nationale*, t. XIV, Bruxelles, 1897, col. 364-368.
- INNES J. et BURNS A. (ed.), *Rethinking the Age of Reform : Britain 1780-1850*, Cambridge, 2003.
- ISAAC M.-T. (dir.), *La bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut 1797-1997*, Mons, 1997.

- ISAAC M.-T. et SORGELOOS C., « La diffusion des sciences dans les Écoles Centrales », dans HALLEUX R., OPSOMER C. et VANDERSMISSEN J. (éd.), *Histoire des sciences en Belgique de l'Antiquité à 1815*, Bruxelles, 1998, p. 385-414.
- ISAAC M.-T. et SORGELOOS C., *L'École centrale du département de Jemappes 1797-1802*, à paraître.
- JACOBS A., *A. C. Lens (1739-1822)* (Catalogue de l'exposition du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, 15 octobre-17 décembre 1989), Anvers, 1989.
- JACOBS A., « Le mécénat officiel », dans *Charles-Alexandre de Lorraine. Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens* (catalogue de l'exposition de Bruxelles, Palais Charles de Lorraine, 18 septembre-16 décembre 1987), Bruxelles, 1987, p. 84-94.
- JACOBS A., *Laurent Delvaux. Gand, 1696 – Nivelles, 1778* (préface de D. COEKELBERGHS et P. LOZE), Paris, 1999.
- JAM J.-L. (éd.), *Les divertissements utiles : des amateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Clermont-Ferrand, 2000.
- JANSSENS J., *De Belgische Natie viert. De Belgische nationale feesten 1830-1914*, Louvain, 2001.
- JAUMAIN S. et LOIR C. (éd.), *Les guides de voyages : une source pour l'histoire de Belgique* (Actes de la Journée d'Études, Université libre de Bruxelles, le 17 octobre 2002), dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, à paraître.
- JOURDAN A., *Napoléon. Héros, imperator, mécène*, Paris, 1998.
- JULIA D. (dir.), *L'enseignement 1760-1815*, Paris, 1987 (Atlas de la Révolution française, 2).
- JUSTE T., « Falck (Antoine-Reinhard, baron) », dans *Biographie nationale*, t. VI, Bruxelles, 1878, col. 858-862.
- KENIS Y., « Les médailles des académies des Beaux-Arts dans les Pays-Bas autrichiens », dans *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie*, t. CXXXIV, 1988, p. 153-166.
- KENIS Y., *Catalogue des médailles et jetons des Pays-Bas autrichiens 1714-1794*, Bruxelles, 2000 (Archives et Bibliothèques de Belgique, numéro spécial 62).
- KLEIN P. W. (éd.), *Een beeld van een academie. Mensen en momenten uit de geschiedenis van het Koninklijk Instituut en de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen 1808-1998*, Amsterdam, 1998 (Bijdragen tot de geschiedenis van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 3).
- KOERNER J., *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago – Londres, 1993.
- KOOLHAAS-GROSFELD E., « Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland : 1780-1840 », dans *Tijdschrift voor Geschiedenis*, t. XCV, fasc. 4, 1982 (numéro spécial *Natievorming van België in de 19<sup>e</sup> eeuw*), p. 605-636.
- KOOLHAAS-GROSFELD E., « François Xavier de Burtin (1743-1818). Promoteur de la peinture hollandaise en France », dans *Septentrion*, 1987, n° 3, p. 29-39.
- KOVACS K., « La naissance d'un genre littéraire : la critique d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans DÉCULTOT É et LEDBURY M. (éd.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle : éléments d'une enquête/Debates on aesthetics in the eighteenth*

- century : questions of theory and practice*, Paris, 2001 (Études internationales sur le XVIII<sup>e</sup> siècle ; 4), p. 211-232.
- KROUPA J., « Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg. Ein Kunstmäzen und Curieux der Aufklärung », dans G. KLINGENSTEIN G. et SZABO F. A. (éd.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711-1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung* (Actes d'un colloque tenu à Brno et à Slavkov du 27 au 30 juin 1994), Graz, 1996, p. 360-382.
- KRUIJSEN B., *Verzamelen van middeleeuwse kunst in Nederland 1830-1903*, Nimègue, 2002.
- L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Valenciennes, 1986.
- La sculpture belge au 19<sup>ème</sup> siècle* (Catalogue de l'exposition de Bruxelles, Générale de Banque, 5 octobre-15 décembre 1990), 2 t., Bruxelles, 1990.
- LANOTTE A., *Itinéraire pour l'adaptation des églises à la liturgie actuelle*, Gembloux, 1965.
- LAVALLEYE J., *L'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1772-1972. Esquisse historique*, Bruxelles, 1972.
- LE CLERCQ L., « De Gentsche en Brusselsche boekdrukker Petrus-Franciscus de Goesin-Verhaeghe », dans *De Gulden Passer*, XXI, 1943, p. 108.
- LELEUX F., *Charles Van Hulthem, 1764-1832*, Bruxelles, 1965 (Académie royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Lettres, t. LXIII, fasc. 4).
- LEMAIRE C. et DEBAE M., « Esquisse historique, 1559-1837 », dans *Bibliothèque Royale. Mémorial 1559-1969*, Bruxelles, 1969, p. 3-84.
- LEMAIRE G.-G., *Histoire du salon de peinture*, Paris, 2004 (Collection Klincksieck Études)
- LENDERS P. (éd.), *Het politiek personeel tijdens de overgang van het ancien regime naar het nieuwe regime in België (1780-1830) – Le personnel politique dans la transition de l'ancien régime au nouveau régime en Belgique (1780-1830)* (Actes du colloque organisé à Bruxelles, le 14 décembre 1991), Bruxelles, 1993.
- Les Amis Philanthropes à l'Orient de Bruxelles. Histoire d'une loge des origines à 1876*, Bruxelles, 1972.
- Les jésuites à Namur 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991.
- LÉVESQUE A., « Tableaux de femmes sur toile de fond sexuée. Les femmes peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle à la période moderne », dans *Sextant. Revue du Groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes*, 12/1, 1999, p. 41-67.
- LINNIG B., *Bibliothèques et ex-libris d'amateurs belges aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1906.
- LOIR C., *La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles*, Bruxelles, 1998 (numéro spécial des *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*).
- LOIR C., « La politique muséale du jeune État belge : l'achat des collections artistiques de la Ville de Bruxelles en 1843 », dans KURGAN-VAN HENTENRYK G. et MONTENS V. (éd.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics*

- en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, 2001 (Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles, CX), p. 43-61.
- LOIR C., « La Belgique et la réception de l'art classique avant 1830 : le développement des collections de plâtres de statues antiques à usage pédagogique », dans KURTZ D. et TSINGARIDA A. (éd.), *Appropriating Antiquity – Saisir l'antique. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 2002, p. 33-72. (Lucernae Novantiquae 2. Etudes d'Archéologie Classique de l'Université libre de Bruxelles).
- LOIR C., « L'exportation de l'art flamand dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : collections, marché de l'art et musées dans les Pays-Bas autrichiens », dans RAUX-CARPENTIER S. (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes du colloque international tenu à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 13-14 mars 2003), Lille, à paraître (Collection « Travaux et Recherches »).
- LOIR C., « La chute des idoles à la fin de l'Ancien Régime : le cas de la place Royale à Bruxelles », dans *L'idole dans l'imaginaire occidental* (actes du colloque tenu à l'Université catholique de Louvain, 3-5 avril 2003), Paris (collection « Structures et pouvoirs des imaginaires »), à paraître.
- LOTTMAN E.B.M., *Materiaal tot de geschiedenis van het ontstaan van tekenacademies en -scholen en hun aandeel in de bouwkundige vorming in het bijzonder met betrekking tot de Nederlanden in de tweede helft van de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw*, Wassenaar-Zeist, 1984-1985.
- LUGT F., *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Première période : 1600-1825*, La Haye, 1938.
- LYNA F., *Ex-libris des manuscrits conservés au cabinet des manuscrits de la bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, 1921.
- MACHIELS J., *Des bibliothèques religieuses aux bibliothèques publiques*, Bruxelles, 2000 (Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les provinces, Service éducatif, dossiers, 1<sup>re</sup> série, 22).
- MACOURS F., « L'École centrale du département de l'Ourthe à Liège (1797-1804) », dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1961, t. LXXIV, p. 267-405.
- MAËS G., *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration (1773-1820)*, Dijon, 2004.
- MAËS G., « Guide de voyage et édition critique ; quelques remarques méthodologiques », dans *Archives et bibliothèques de Belgique*, à paraître.
- Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti* (catalogue des expositions de Rome, Scuderie del Quirinale et Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 mars – 29 juin 2003), Rome, 2003.
- MAILLY E., *Étude pour servir à l'histoire de la culture intellectuelle à Bruxelles pendant la réunion de la Belgique à la France*, Bruxelles, 1887 (Mémoires couronnés et autres mémoires par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, t. XL).
- MALHERBE R., *Société Libre d'Émulation. Liber memorialis 1779-1879*, Liège, 1879.
- MAT M., « Fonction et représentation de la bourgeoisie dans les beaux-arts au siècle des Lumières », dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, 1980, 2, p. 405-409.



- McCLELLAN A., *Inventing the Louvre : Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, 2<sup>e</sup> édition, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1999 (1<sup>re</sup> édition en 1994).
- McPHERSON H., « Genre painting, the public sphere, and the politics of representation », dans *Transactions of the Ninth International Congress on the Enlightenment*, Oxford, 1996 (Voltaire Foundation, t. 347, vol. II), p. 924-927.
- McWILLIAM N., SCHUSTER V., WRIGLEY R., *A Bibliography of Salon Criticism in Paris : from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, 1991.
- MEIJERS D. J., *Kunst als Natuur. De habsburgse schilderijen galerij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam, 1991.
- MEIJERS D. J., « La classification comme principe : la transformation de la Galerie impériale de Vienne en « histoire visible de l'art » », dans POMMIER E. (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du Colloque organisé par le service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993), Paris, 1995, p. 591-614.
- Mémoire à l'appui de la demande de restitution du triptyque de Saint-Ildephonse*, s.l.n.d.
- MICHEL P. (éd.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes de la 3<sup>e</sup> journée d'Histoire de l'art moderne et contemporain, 2000), Bordeaux, 2002 (Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset / Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3).
- MIDANT J.-P. (dir.), *Académie de Bruxelles. Deux siècles d'architecture* (Catalogue de l'exposition de Bruxelles, Fondation pour l'Architecture, février-mars 1989), Bruxelles, 1989.
- MIJNHARDT W. W., *Tot Heil van 't Menschdom. Culturele genootschappen in Nederland, 1750-1815*, Amsterdam, 1988 (Nieuwe Nederlandse Bijdragen tot de Geschiedenis der Geneeskunde en der Natuurwetenschappen, n<sup>o</sup> 24).
- MOLHUYSEN P.C. et BLOK P.J. (éds), *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, t. III, Leiden, 1914.
- MONBALLIEU A., « M. I. Van Brée en de restauratie van Rubens' schilderijen in het Museum van Antwerpen », dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1977, p. 325-359.
- MONNIER G., *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, 1995 (1<sup>re</sup> édition en 1991).
- MONTENS V., « En guise d'introduction. Finances publiques et art en Belgique (1830-1940) », dans KURGAN-VAN HENTENRYK G. et MONTENS V. (éd.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, 2001 (Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles, CX), p. 9-24.
- MOULIN R. et COSTA P., *L'artiste, l'institution et le marché*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 1997 (1<sup>re</sup> édition en 1992).
- OECHSLIN W., « Le goût et les nations : débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans POMMIER E. (éd.), *Les Musées en*



- Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actes du colloque, Musée du Louvre, 3-5 juin 1993), Paris, 1995, p. 365-414.
- OGONOVSKY J., « Jean Portaels, un académicien au service du comte et de la comtesse de Flandre. La « face cachée » de l'artiste », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Académie royale de Belgique*, 6<sup>e</sup> série, t. VI, 1995, 7-12, p. 219-233
- OGONOVSKY J., « La peinture monumentale, « manière parlante d'enseigner l'histoire nationale » », dans A. MORELLI (dir.), *Les grands mythes de l'Histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, Bruxelles, 1995, p. 163-174.
- OGONOVSKY J., « La « bohème » belge à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Des peintres belges en quête de formation, de reconnaissance et de réseaux », dans MORELLI A. (dir.), *Les émigrants belges. Réfugiés de guerre, émigrés économiques, réfugiés religieux et émigrés politiques ayant quitté nos régions du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Bruxelles, 1998, p. 319-334.
- OGONOVSKY J., « L'art officiel en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Les sentinelles de l'histoire. Le décor sculpté des façades de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, Bruxelles, Hôtel de Ville, 2000, p. 27-37.
- OGONOVSKY J., « Le peintre officiel en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle : une fonction à charges multiples », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 79/2, 2001, p. 581-589.
- OGONOVSKY J., « Charles Rogier, mécène interposé d'un art national », dans G. KURGAN-VAN HENTENRYK et V. MONTENS (éd.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, 2001 (Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles, CX), p. 63-81.
- OGONOVSKY J., « La politique artistique du roi des Belges Léopold I<sup>er</sup> : promouvoir un art national », dans *Museum Dynasticum*, 2003-1, p. 3-18.
- PACCO M., « De Goesin Pieter Frans Antoon dit de Goesin Verhaeghe », dans *Le dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Bruxelles, 1995, p. 278.
- Pasinomie ou Collection complète des lois, décrets, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique*, 1<sup>re</sup>-3<sup>e</sup> séries, Bruxelles, 1833-1842.
- PEARS I., *The Discovery of Painting : The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*, New Haven, 1988.
- PERGAMENI C., « Exagérations et maladroites révolutionnaires », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, juin-juillet 1911, p. 757-767.
- PERIER-D'ETEREN C., *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, 1991.
- PERRY G. (éd.), *Gender and Art*, New Haven-Londres, 1999 (Art and its Histories, 3).
- PERRY G. et CUNNINGHAM C. (éd.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven-Londres, 1999 (Art and its Histories, 1).
- PERSOONS G., BEDEER G. et BUYCK J., *Schone Kunsten in Antwerpen. De Koninklijke Vereniging tot Aanmoediging der Schone Kunsten te Antwerpen, sinds 1788* (Catalogue de l'exposition, Nationaal Hoger Instituut et Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 18 mars-2 avril 1976), Anvers, 1976.

- PERSOONS G., VAN LOOCK F. et VAN DEN NIEUWENHUIZEN J., *Uitstraling van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1663-1963* (Catalogue de l'exposition d'Anvers, Koninklijke Maatschappij der Schone Kunsten, 1964), Anvers, 1964.
- PEVSNER N., *Les Académies d'Art* (traduit de l'anglais par J.-J. BRETOU avec la présentation d'A. PINELLI, traduite de l'italien par G. D'ANTONY), Paris, 1999.
- PIÉRARD C., *L'Académie Royale des Beaux-Arts de Mons (1780-1980)*, Mons, 1983.
- PINCHART A., « Recherches sur l'histoire et les médailles des académies et écoles de dessin, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure en Belgique », dans *Revue de la Numismatique belge*, t. VI, 1848, p. 184-275.
- PINCHART A., « Correspondance artistique du comte de Cobenzl », dans *Compte rendu de la Commission royale d'histoire*, 4<sup>e</sup> série, XI, 1883, p. 207-211 et p. 269-270.
- PIOT C., *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883.
- PIROTON H., *Historique de l'enseignement officiel des humanités*, t. 1 : *Bruges*, Bruges, 1937.
- PLONGERON B. (éd.), *Les défis de la modernité (1750-1840)*, Paris, 1997 (Histoire du christianisme des origines à nos jours, t. X).
- POLAIN L., *Recueil des ordonnances de la Principauté de Liège*, 3<sup>e</sup> série, t. II, Bruxelles, 1860.
- POMIAN K., « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Revue de l'Art*, 43, 1979, p. 23-36.
- POMIAN K., *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987 (Bibliothèque des Histoires).
- POMMIER E., « La création des musées de province: les ratures de l'arrêté de l'an IX », dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1989, n<sup>os</sup> 5-6, p. 328-335.
- POMMIER E., *L'Art de la liberté, doctrine et débats de la Révolution française*, Paris, 1991.
- POMMIER E., « De l'art libéral à l'art de la Liberté : le débat sur la patente des artistes sous la Révolution et ses antécédents dans l'ancienne théorie de l'art », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1992, p. 147-167.
- PORTERFIELD T., *The Allure of Empire. Art in the Service of French Imperialism 1798-1836*, Princeton, 1998.
- POULLET P., *Les institutions de 1795 à 1814. Essai sur les origines des institutions belges contemporaines*, t. I, Bruxelles, 1994 (édition anastatique de l'édition de 1907. Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les Provinces, Studia 54).
- POULOT D., « L'Académie saisie par la modernité ? Sur l'espace public de la peinture en France au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, t. XXXVII, 1990, p. 108-127.
- POULOT D., « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans PERONNET M. (dir.), *Chaptal*, Toulouse, 1988, p. 162-176.
- POULOT D., *Le Passé en révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées. 1774-1830*, 5 vol., thèse de doctorat présentée à l'Université de Paris-I, 1989.

- POULOT D., « *Surveiller et s'instruire* » : *la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, 1996 (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, vol. 344).
- POULOT D., *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, 1997.
- POULOT D., *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, 2001 (Collection Carré Histoire).
- PURAYE J., *La fondation Lambert Darchis à Rome [1699-1993]*, Rome-Liège, 1993.
- QUÉRIAT S., *La politique culturelle de Georg Adam de Starhemberg (1724-1807), ministre plénipotentiaire dans les Pays-Bas autrichiens entre 1770 et 1783 : approche nouvelle d'un personnage méconnu chez nous*, mémoire inédit, Université libre de Bruxelles, 1998.
- RASPÉ P., « Musique et musiciens dans les loges bruxelloises, au temps de Charles de Lorraine », dans C. SORGELOOS (éd.), *Autour de Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, 1744-1780. Culture et Société*, dans *Bulletin de Dexia Banque*, 54<sup>e</sup> année, n° 212, 2000/2, p. 79-88.
- RAUX-CARPENTIER S. (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes du colloque international tenu à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 13-14 mars 2003), Lille, à paraître (Collection « Travaux et Recherches »).
- RAXHON P., *La mémoire de la Révolution française. Entre Liège et Wallonie*, Bruxelles, 1996.
- RENARD P., *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tournai, 2003.
- RENSSELAER W. L., *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (traduction et mise à jour par M. BROCK), Paris, 1991.
- RETSIN A., *Geschiedenis van de Brugse vrije academie 1717-1881*, mémoire de licence, Rijksuniversiteit Gent, 1972.
- Révolutions et justice pénale en Europe. Modèles français et traditions nationales (1780-1830)*, Paris-Montréal, 1999.
- REY A. (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 t., Paris, 1992.
- REY A. (éd.), *Le Grand Robert de la langue française*, 2<sup>e</sup> édition, 6 t., Paris, 2001.
- RIOUX J.-P. et SIRINELLI J.-F., *Pour une histoire culturelle*, Paris, 1997.
- ROCHE D., *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, 2 vol., Paris-La Haye, 1978.
- ROCHE D., *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, 2003.
- ROEGIERS J., « Sociocultureel leven in de Zuidelijke Nederlanden 1794-1814 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Bussum, 1983, p. 70-83.
- ROLAND E., « La restauration du culte en l'église Sainte-Waudru à Mons (1802-1804) », dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. LXI, 1949, p. 154-182.
- ROMBOUTS P. et VAN LERIUS T., *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, 2 t., 2<sup>e</sup> éd., Amsterdam, 1961 (1<sup>re</sup> éd. Anvers-La Haye, 1864-1876).

- ROOSES M., *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1879 ; P. DHONDT, *L'Académie Royale des Beaux-Arts et Ecoles des Arts décoratifs de Bruxelles : notice historique 1800-1900*, Bruxelles, [1900].
- ROSENBERG P., « Une correspondance de Julien de Parme (1736-1799) », dans *Archives de l'Art français*, XXVI, 1984, p. 197-245.
- SABATINI L., *Le Musée de l'Art wallon. Liège*, Bruxelles, 1988 (Musea Nostra, n° 7).
- SAINTENOY P., « Le Corporatisme des Métiers aux prises avec les Artistes sous Marie-Thérèse et Louis XVI, et leur affranchissement », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, t. XVII, 1935, n° 12, p. 163-175.
- SANCHEZ P. et SEYDOUX X., *Les estampes de la revue « L'Artiste » (1831-1904)*, 2 vol., Paris, 2000.
- SANCHEZ P. et SEYDOUX X., *Les catalogues des salons*, 6 t., Paris, 1999-2002.
- SANCHEZ P., *Les Salons de Dijon (1771-1950). Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Paris, 2002.
- SAVOY B., *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 t., Paris, 2003 (Collection Passages / Passagen. Centre allemand d'Histoire de l'Art / Deutsches Forum Für Kunstgeschichte).
- SCHEELEN W., « Het lot van de schilderijencollecties van de Zuidnederlandse Jezuïetencolleges na de opheffing van de Orde in 1773 », dans *Jaarboek van de Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 261-341.
- SCHMOOK G., *Hoe Teu den Eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen of het aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamse bewustzijn*, Antwerpen, 1942.
- SCHNAPPER A., *Le Géant, la licorne et la tulipe : collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988 (Collection Art, histoire, société).
- SCHOTSMANS J., « 1835-1885 », dans *Liber Memorialis 1835-1885. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1985, p. 11-29.
- SCHRANS G., *Vrijmetselaars te Gent in de XVIIIde eeuw*, Gand, 1997.
- SHEEHAN J. J., *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford, 2000.
- SIEGFRIED S. L., « The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press », dans *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester – New York, 1994, p. 9-28.
- SIRET A., « Goesin (Pierre-François-Antoine de) », dans *Biographie nationale*, t. VIII, Bruxelles, 1884-1885, col. 45-46.
- SIRET A., « Keverberg de Kessel (Charles-Louis-Guillaume-Jos. Baron de) » dans *Biographie nationale*, t. X, Bruxelles, 1888-1889, col. 737-740.
- SLOAN K., *A noble Art. Amateur Artists and Drawing Masters, c. 1600-1800*, Londres, 2000.
- SLUYS A., *Geschiedenis van het onderwijs in de drie graden in België tijdens de Fransche Overheersching en onder de regeering van Willem I*, Gand, 1912 (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal-en Letterkunde, 41).
- SMITH G., *The Emergence of the Professional Watercolorist : Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824*, Ashgate, 2002.

- SOLKIN D. H. (éd.), *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven-Londres, 2002.
- SOLKIN D. H., *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven, 1992.
- SORGELOOS C., « Polémique autour des Rubens et d'un Geeraerts de la cathédrale de Tournai : la bibliothèque capitulaire dans *L'Esprit des Journaux* (1779) », dans *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, 101<sup>e</sup> vol., 2002, p. 61-68.
- SORGELOOS C., « Les collections scientifiques et artistiques de François-Ernest de Salm-Reifferscheid, évêque de Tournai (1698-1770) : une première approche », dans *Mémoires de la Société royale d'histoire et d'archéologie de Tournai*, XI, 2003, p. 77-168.
- SORGELOOS C., « Un bibliophile belge collectionneur de reliures armoriées françaises : le vicomte Bernard du Bus de Gisignies (1808-1874) », dans *Bulletin du bibliophile*, 2003, p. 273-309.
- SOSSON J.-P., *Les primitifs flamands de Bruges. Apports des archives contemporaines (1815-1907)*, Bruxelles, 1965 (Les primitifs flamands, III : Contributions à l'étude des primitifs flamands, 4).
- STALLAERT M.-J., *François-Xavier Burtin. Portraits d'un collectionneur*, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1995.
- STALLAERT M.-J., « François Xavier Burtin. Portraits d'un collectionneur », dans *Bulletin de Dexia Banque*, 54<sup>e</sup> année, n° 212, 2000/2, p. 53-62 (numéro spécial *Autour de Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, 1744-1780. Culture et Société* sous la direction de SORGELOOS C.).
- STAPPAERTS F., « Bosschaert (G.-J.-J.) », dans *Biographie nationale*, t. II, Bruxelles, 1868, col. 745-749.
- STENGERS J., *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, t. I : *Les racines de la Belgique jusqu'à la Révolution de 1830*, Bruxelles, 2000.
- STYNEN H., « Léopold I<sup>er</sup> et la création de la Commission royale des Monuments », dans BALTHAZAR H. et STENGERS J. (éd.), *La dynastie et la culture en Belgique*, Anvers, 1990, p. 165-172.
- STYNEN H., *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*, Bruxelles, 1998.
- SULZBERGER S., « Quelques notes d'Histoire concernant les débuts du Musée de Bruxelles », dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1952, n° 1, p. 145-150.
- SULZBERGER S., *La réhabilitation des Primitifs flamands, 1802-1867*, Bruxelles, 1961 (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts, t. XII, fasc. 3)
- TERRIZZI R., *Le Ministère de l'Intérieur (1830-1994). I. Études de l'administration centrale et répertoires des commissions et services publics*, Bruxelles, 1995 (Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les Provinces, Miscellanea Archivistica. Studia n° 74).
- The Age of Neo-Classicism* (catalogue de l'exposition à la Royal Academy et au Victoria and Albert Museum), Londres, 1972.

- TIHON A., « La pacification et la restauration religieuses », dans H. HASQUIN (dir.), *La Belgique française : 1792-1815*, Bruxelles, 1993, p. 173-197.
- TRENARD L., « Les Écoles centrales », dans *Dix-huitième siècle*, t. XIV, 1982, p. 57-74.
- TROTTEIN S. (éd.), *L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle ?*, Paris, 2000 (Collection Débats philosophiques).
- TULARD J., FAYARD J.-F. et FIERRO A., *Histoire et dictionnaire de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1987.
- Un siècle de franc-maçonnerie dans nos régions 1740-1840* (Catalogue de l'exposition de la Galerie de la Caisse Générale d'Épargne et de Retraite, 27 mai-31 juillet 1983), Bruxelles, 1983.
- Une église au fil de l'histoire. Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles 1134-1984*, Bruxelles, 1984 (Catalogue d'exposition, Bruxelles, Galerie de la Caisse générale d'Épargne et de Retraite, 16 mars-3 juin 1984).
- VAN BIERVLIET L., « Op weg naar Memling », dans *Bierkof*, LXXVIII, 1978, p. 33-37, 87-93, 153-166.
- VAN BIERVLIET L., *Ursula in Bruges. An Approach to the Memling Shrine*, Bruges, 1984. (1<sup>ère</sup> éd. en 1978).
- VAN CAUWENBERGE S. et DE JONG L., « Femmes artistes en Belgique 1800-1950 », dans VAN DER STIGHELEN K. et WESTEN M. (éd.), *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950* (Catalogue de l'exposition à Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, 17 octobre 1999-16 janvier 2000 et à Arnhem, Museum voor Moderne Kunst, 26 février 2000-4 juin 2000), Gand-Paris, 1999, p. 69-88.
- VAN DEN BRANDEN F. J., « Geschiedenis der Academie van Antwerpen », dans *Stad Antwerpen. Kermisfeesten. 200<sup>e</sup> verjaring van de stichting der Koninklijke Akademie*, Anvers, 1864, p. 152-282.
- VAN DEN BRANDEN F. J., *Le préfet d'Herbouville. Notice historique*, Anvers, 1903.
- VANDEN EYNDE I., « Aménagements et interventions sur le site au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », dans D'HAINAUT-ZVENY B. (éd.), *La place des Martyrs*, Bruxelles, 1994, p. 187-236.
- VAN DEN GHEYN chanoine, « Le retour de l'agneau mystique », dans *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, t. LXVIII, 1920, p. 205-239.
- VANDER GUCHT D. (dir.) *Art et Société*, Bruxelles, 1989.
- VAN DER HAEGHEN V., « Schamp », dans *Biographie nationale*, t. XXI, Bruxelles, 1911-1913, col. 580-587.
- VAN DER SCHELDEN B., *La franc-maçonnerie belge sous le régime autrichien (1721-1794). Étude historique et critique*, Louvain, 1923.
- VAN DER STRAELEN J.-B., *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen. Behelzende de gedenkwaardigste Geschiedenissen in dit genootschap voorgevallen sedert het jaer 1434 tot het jaer 1795. Mitsgaders van de Koninklijke Academie sedert hare afscheyding van Sint Lucasgilde tot hare overvoering naer het klooster der Minderbroeders*, Anvers, 1855.
- VAN DER WAL M., « Scènes d'artistes dans la peinture historique néerlandaise du XIX<sup>e</sup> siècle. « Le génie résiste à l'usure du temps » », dans *Après & d'après Van Dyck*.



- La récupération romantique au XIX<sup>e</sup> siècle* (Catalogue de l'exposition d'Anvers, Stadsbibliotheek, 15 mai – 31 octobre 1999), Anvers, 1999, p. 282-290.
- VAN DE VIJVER D., *Les relations franco-belges dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux, 1750-1830*, 4 vol., thèse de doctorat présentée à la Katholieke Universiteit Leuven, 2000.
- VAN EENOO R. et VERMEERSCH A., *Bibliografisch repertorium van de Belgische pers* (Cahiers du Centre interuniversitaire d'histoire contemporaine, n° 23), Louvain-Paris, 1962.
- VAN KALCK M. (éd.), *Les Musées royaux des Beaux-Arts. Deux siècles d'histoire*, à paraître.
- VAN LIEFFERINGE H., « De inventarissen van de provincie Brabant uit 1835. Bijdrage tot de geschiedenis van de inventarisatie », dans *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen / Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. XVII, 1967-1968, p. 141-167.
- VANRIE A., *Inventaire des archives de la Maison de Charles de Lorraine*, Bruxelles, 1981.
- VAN WERVEKE A., « Het Museum van Schoone Kunsten der stad Gent. Geschiedkundige schets », dans *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, 21-22, 1913, p. 43-47.
- VAN YPERSELE DE STRIHOU A. ET P., *Laeken. Un château de l'Europe des Lumières*, Paris – Louvain-la-Neuve, 1991.
- VERBRUGGE A., « De kunstverzameling », dans ROEGIER J. (éd.), *Arenberg in de Lage Landen. Een hoogadelijk huis in Vlaanderen & Nederland*, Louvain, 2002, p. 319-345.
- VERCRUYSSSE J., « La presse et les courants d'opinion », dans C. BRUNEEL (éd.), *Des Révolutions à Waterloo. Bibliographie sélective d'histoire de Belgique (1789-1815)*, Bruxelles, 1989, p. 377-390.
- VERHAEGHEN P., « Ursel (Charles-Joseph, quatrième duc d') », dans *Biographie nationale*, t. XXV, 1930-1932, col. 920-923.
- VERMEYLEN F., *Painting for the Market : Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, 2003 (Studies in European Urban History (1100-1800), 2).
- VERSCHAFFEL T., *De hoed en de hond. Geschiedschrijving in de Zuidelijke Nederlanden 1715-1794*, Hilversum, 1998.
- VIAENE A., « Bij een honderdvijftigste verjaring. Het einde van een kathedraal. De Sint-Donaaskerk te Brugge verkocht en afgebroken », dans *Bierkof*, 1949, p. 169-189.
- WAGNER W., *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Vienne, 1967.
- WALCH N., *J.-B. Madou lithographe*, Bruxelles, 1977.
- WARMENBOL E., « Cas de figures : la collection Antoine Herry et Jean-Joseph de Witte », dans KURTZ D. et TSINGARIDA A. (éd.), *Appropriating Antiquity – Saisir l'antique. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 2002, p. 27-43 (Lucernae Novantiquae 2. Etudes d'Archéologie Classique de l'Université libre de Bruxelles).



- WARNKE M., *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989 (traduction de l'original en allemand publié en 1985).
- WAUTERS A., « Chasteler (François Gabriel Joseph, marquis du) », dans *Biographie nationale*, t. IV, Bruxelles, 1873, col. 25-31.
- WAUTERS A., « Cobenzl (Charles-Philippe-Jean, comte de) », dans *Biographie nationale*, Bruxelles, 1873, t. IV, col. 203-212.
- WAUTERS A., *Inventaire des cartulaires et autres registres faisant partie des archives anciennes de la Ville*, Bruxelles, 1894.
- WILSON-SMITH T., *Napoleon and his Artists*, Londres, 1996.
- WITTE E., *Le Moniteur belge, le gouvernement et le parlement pendant l'unionisme (1831-1845)*, Bruxelles, 1985.
- WOODS-MARSDEN J., *Renaissance Self-Portraiture : The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven – Londres, 1998.
- WRIGLEY R., *The Origins of French Art Criticism : from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1993.

# Liste des abréviations <sup>1</sup>

art.	article
BR	Bibliothèque royale de Belgique
dir.	directeur
éd.	éditeur
f <sup>o</sup>	folio
Ibid.	ibidem
loc. cit.	loco citato
MRBAB	Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
n.p.	non paginé
op. cit.	opere citato
r <sup>o</sup>	recto
RUG	Rijksuniversiteit Gent
s.d.	sans date
s.l.	sans lieu
s.n.	sans nom d'éditeur
t.	tome
ULB	Université libre de Bruxelles
ULG	Université de Liège
v <sup>o</sup>	verso
vol.	volume

## Note

<sup>1</sup> Pour les abréviations des fonds d'archives, consulter la bibliographie.



# Index des noms de personnes

- Albani, Alessandro, 34  
Albert, archiduc, 101  
Alvin, Louis-Joseph, 259  
Angillis, Ange, 261  
Angiviller, comte d', 69  
Arenberg, duc d', 38
- Baert, Philippe, 37, 38, 41  
Barbiano de Belgiojoso, Louis de, 35, 72  
Bassenge, Nicolas, 126  
Berckel, Théodore van, 33  
Boisserée, Sulpiz et Melchior, 182  
Bonaparte, Joseph, 148  
Bosschaert, Guillaume, 37, 38, 50, 51, 58, 60, 72, 95, 96, 97, 99, 104, 105, 106, 109, 114, 115, 116, 123, 131, 133, 138, 139, 141, 148, 208, 288, 289  
Bossuet, François, 256  
Brouckère, Henri de, 242, 263  
Burtin, François Xavier de, 99, 109, 110, 137, 148, 181
- Calloigne, Jean, 184  
Campan, Charles, 239  
Capiaumont, Philippe-Joseph, 139
- Cardon, Antoine Alexandre Joseph, 39  
Cauwer, de, 206  
Chaptal, Jean Antoine Claude, 144, 148  
Charles de Lorraine : 10, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 42, 44, 46, 47, 49, 53, 54, 55, 58, 60, 70, 76, 96, 252, 288  
Charles Quint, 100  
Chasteler, marquis du, 37  
Cobenzl, Charles de, 34, 35, 44, 52, 53, 54, 55, 56, 76, 288  
Coene, Constantin, 135, 193  
Cornelissen, Norbert, 111, 119, 126, 133, 137, 186, 191, 192, 201, 203, 238, 288  
Crayet, Gaspar de, 138  
Crombet, Pierre-Philippe, 146, 150
- Dargonne, Simon Pierre, 123  
David, Jacques Louis, 109, 128, 186, 193, 206, 207  
De Bast, Liévin, 117, 135, 184, 203, 259  
De Bel, 66  
De Braekeleer, Ferdinand, 175, 177, 179  
Defrance, Léonard, 13, 72, 73, 114, 117, 122, 139, 140, 287  
Dellafaille d'Assenede, comte, 178, 263  
De Landtsheer, Jan, 193

- Delvaux, Ferdinand Marie, 99  
 Delvaux, Laurent, 13, 31  
 De Meulemeester, Joseph Charles, 206  
 De Noter, François, 244  
 Dérival, dit Damiens de Gomicourt, 72  
 Descamps, Jean-Baptiste, 32, 38, 41, 52, 65, 66, 68, 264  
 De Visch, Matthias, 32  
 Dewandre, François-Joseph, 73, 124, 127, 139  
 Dewez, Laurent Benoît, 31  
 Dierexsens, Jacques Nicolas, 44  
 Dreppe, Joseph, 73, 124, 139, 141  
 Ducq, Joseph : 182  
 Dugniolle de Mevius, Alexandre Louis, 237  
 Dumortier, Barthélemy, 238, 252, 260, 263  
 Duvivier, Jean-Bernard, 206  
  
 Engel, Adolphe Charles Maximilien, 248  
  
 Faider, Charles, 239  
 Falck, Antoine Reinhard, 180  
 Foere, Léon de, 254, 261  
 François, Célestin, 192, 193  
 François, Pierre-Joseph Célestin, 52, 117, 118, 122, 124, 127, 193, 267, 287  
 Gautier, J., 104  
 Geefs, Guillaume, 238, 243, 250, 251, 259, 288  
 Geeraerts, Martin Joseph, 41  
 Gendebien, Alexandre, 246  
 Girodet de Roussy-Trioson, Anne-Louis, 248  
 Goddyn, Pierre Mathieu, 52, 122, 124, 139, 140, 141  
 Godecharle, Gilles Lambert, 109, 117, 118, 128, 137, 193  
 Goesin-Verhaeghe, Pierre François de, 63, 148  
 Gossec, François-Joseph, 118  
 Grégoire, abbé, 138  
 Grétry, André Modeste, 201, 252  
  
 Guérineau de Saint Peravi, Jean Nicolas Marcelin, 32  
 Guillaume I<sup>er</sup>, 176, 179, 191, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 205, 208, 209, 211, 254  
 Guillaume d'Orange, prince héritier, 180  
  
 Helhougne, député, 242  
 Hallez, Germain Joseph, 60, 122, 127, 139, 145  
 Hellebaut, Jean-Baptiste, 178, 188  
 Hennessy, Daniel Patrice Joseph, 196  
 Henoul, J.-B. : 137  
 Henri IV, 100, 101  
 Herbouville, Charles Joseph Fortuné d', 98, 101, 102, 103, 144  
 Herreyens, Guillaume Jacques, 52, 114, 118, 122, 123, 127, 140, 147, 148, 208, 287  
 Heusy, Jacques de, 73  
 Hoffschmidt, François d', 254  
 Homère, 45  
 Hubin De Huy, J. H., 111  
  
 Isabelle, archiduchesse, 101  
  
 Jacobs, Pierre François, 115, 118  
 Jamme, Louis, 255  
 Janssens, François Joseph, 49  
 Jolly, Édouard, 242  
 Jordaens, Jacob, 138, 177  
 Joseph II, 35, 36, 72, 76  
 Juppín, peintre, 114, 139, 141  
  
 Kaunitz-Rittberg, Wenceslas de, 30, 36, 42, 53, 54, 55, 56, 72  
 Keverberg de Kessel, Charles de, 176, 178, 181, 182, 186, 187, 190, 208, 210, 214  
 Krafft, Jean-Laurent, 39  
  
 La Fontaine, Jean de, 135  
 Landon, Charles Paul, 203  
 Landtsheer, peintre, 111  
 Lateur, sculpteur, 137  
 Lebrun, Charles François, 146  
 Lemonnier, Anicet Charles Gabriel, 138

- Legrelle, Gérard, 260, 263  
 Lens, André Corneille, 13, 31, 34, 38, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 57, 58, 60, 113, 117, 118, 119, 128, 131, 194, 195, 253, 287  
 Lens, Corneille, 44  
 Léopold I<sup>er</sup>, 239, 240, 268, 288  
 Léopold-Guillaume, 70  
 Levêque, Charles, 237, 238, 247, 248, 249, 250, 251, 270  
 Louis XIV, 45, 261  
 Louis XVI, 48  
  
 Madou, Jean-Baptiste, 183, 184  
 Maes, peintre, 178  
 Maillieux, 115  
 Malaise, Charles, 109, 208  
 Malherbe, Dieudonné, 146  
 Man d'Hobruge, Joseph de, 265  
 Marie-Thérèse, 10, 30, 31, 33, 35, 36, 47, 48, 49, 51, 54, 69, 70, 73, 76, 212  
 Marissal, Philippe Charles, 52  
 Memling, Hans, 182  
 Mensaert, Guillaume, 27, 28, 29, 30, 32, 37, 38, 41, 43, 61, 65, 66, 67  
 Metsys, Quentin, 195, 211  
 Michel, J. F. M., 30, 32, 39, 41, 43, 49, 67, 68, 70  
 Mols, François, 37, 38, 41  
 Moritz, Louis, 184  
  
 Napoléon, 99, 100, 101, 127  
 Navez, François Joseph, 13, 60, 133, 179, 189, 193, 205, 238, 257, 262, 288  
 Neny, Patrice François de, 35, 44  
  
 Odevaere, Joseph Denis, 60, 118, 128, 176, 179, 190, 191, 192, 194, 207, 250, 267, 287  
 Ommeganck, Balthazar Paul : 49, 59, 118  
 Onghena, Charles, 244  
 Outrelmont, Charles-Nicolas d', 73  
  
 Paelinck, Joseph, 138, 179  
 Parme, Julien de, 49  
 Parmentier, Philippe, 184  
  
 Pauzelle, critique d'art, 106, 119, 137  
 Philippe II, 95  
 Picard, Jean-Baptiste, 110, 183, 188, 193, 194, 202, 204  
 Pieneman, J. W. : 207  
 Pinet, Nicolas, 108, 111, 113, 114, 115, 117, 122, 140  
 Poloni, Pierre, 34  
  
 Raphaël, 111, 188, 190  
 Reijsschoot, Pieter van, 33  
 Repelaer van Driel, Ocker, 180, 194  
 Robert, Léopold : 189  
 Rogier, Charles, 241, 250, 252, 253, 262, 266, 269, 271, 288  
 Rouppe, Nicolas Jean, 103, 104, 120, 125  
 Rubens, Pierre Paul : 13, 30, 31, 35, 36, 39, 40, 41, 43, 49, 51, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 111, 112, 138, 144, 175, 176, 177, 182, 188, 190, 208, 210, 211, 252, 266  
 Ruxthiel, Joseph, 184  
  
 Saint-Martin, Louis Pierre, 209  
 Sallaert, Antoine : 66  
 Schaeken, peintre : 139  
 Schamp, Gilles Luc, 37  
 Schrieck, Désiré van den, 249, 268  
 Senave, Jacques Albert : 194  
 Starhemberg, Georges Adam de, 35, 42, 53, 55, 71, 76  
 Stier, Charles : 176  
 Suys, Tilman François, 201, 240, 250  
  
 Teniers, David : 39, 52, 112  
 Titien : 100  
 Thoré, Théophile, 264  
  
 Ursel, Charles Joseph d', 103, 104, 257  
 Van Assche, Henri, 179, 242  
 Van Brée, Mathieu Ignace, 60, 102, 103, 111, 115, 118, 128, 148, 191, 193, 196, 201, 208, 210, 211, 287  
 Van Brée, Philippe : 135  
 Van der Donckt, François Joseph : 139  
 Vandesteen, artiste, 113

- Van Dyck, Antoine, 65, 96, 97, 112, 138, 177, 188, 208, 252, 264  
 Van Eyck, Jean : 99, 182  
 Van Hal , Jean J. : 176  
 Van Huffel, Pierre : 118, 133, 134, 193  
 Van Hulthem, Charles : 99, 109, 126, 138, 147, 204, 258  
 Van Langenhoven, Henri Joseph, 97, 131  
 Van Lede, Maximilien : 139  
 Van Lokeren, Auguste, 244  
 Van Poucke, Charles : 52, 118, 119, 122, 127, 134, 139, 140, 141, 148  
 Van Regemorter, Pierre : 49, 176  
 Velbruck, François Charles de : 73, 74  
 Verboeckhoven, Eugène, 242, 264, 267  
 Verdussen, François : 261  
 Verhagen, Pierre Joseph : 56  
 Verhulst, Gabriel François de : 39, 40, 70, 71, 72  
 Verschaffelt, Pierre, 42  
 Verschoot, Bernard, 33, 53, 58  
 Vervier, J.-B., 141  
 Vilain XIII, 242  
 Villenfagne d'Ingihoul, Hilarion-Noël de, 74  
 Virgile : 45  
 Vivere, Egide vande : 63  
 Voisin, Auguste, 239, 259  
 Wailly, Charles de, 131  
 Wambeke, commissaire du Directoire exécutif, 98  
 Wappers, Gustave, 184, 238, 240, 242, 243, 250, 252, 258, 259, 267, 288  
 Winckelman, Johann Joachim : 197  
 Zampiera, Lorenzo : 248, 249, 262  
 Zinzendorf, comte von : 39



# Table des matières

Remerciements.....	7
Introduction.....	9
<b>Chapitre I. – Le temps de l’innovation : raviver le lustre de l’école flamande (1773-1794)</b> .....	<b>27</b>
1. Le contexte.....	27
A. « Jamais l’occasion de s’avancer ne nous peut être plus favorable ».....	27
B. Une mobilisation générale pour raviver le lustre de l’école flamande.....	30
2. De nouveaux acteurs.....	31
A. Un gouvernement éclairé.....	31
1. Le gouverneur général.....	31
2. Le ministre plénipotentiaire.....	34
3. Le souverain.....	35
B. Un public sensibilisé.....	37
1. L’émergence du public.....	37
2. Les pratiques du public.....	38
3. La légitimité du public.....	41
C. L’artiste libéralisé.....	42
1. Du peintre de cour à l’artiste moderne.....	42
2. Les ordonnances de libéralisation des professions artistiques (1773)...	46
3. Les conséquences de la libéralisation.....	48
3. De nouvelles institutions.....	52
A. Le développement des académies.....	52
1. Le soutien aux académies.....	52
2. Les académies comme foyer de modernité.....	56

B. Les nouveaux modes d'association et d'exposition .....	57
1. Une nouvelle sociabilité artistique .....	57
2. Un nouveau mode d'exposition.....	61
C. Les projets de galeries publiques .....	64
1. La crise des conservatoires traditionnels.....	64
2. Les projets de galeries publiques.....	69
4. Une évolution similaire dans la principauté de Liège.....	72
5. Conclusion .....	76
<b>Chapitre II – Le temps de l'expansion :</b>	
<b>développer les innovations des Lumières (1794-1814)</b> .....	95
1. Le contexte.....	95
A. « Telle est donc la destinée des beaux-arts ! ».....	95
B. Entre universalisme et particularisme : l'école flamande au sein de l'empire français .....	97
2. Les acteurs .....	100
A. L'État français.....	100
1. L'empereur.....	100
2. Le préfet .....	101
3. Le maire.....	103
B. Le public légitimé.....	104
1. Le public et les institutions artistiques .....	104
2. Le public et les publications artistiques .....	107
3. Le public et sa légitimation .....	110
C. L'artiste consacré.....	113
1. L'artiste désintéressé.....	113
2. L'artiste cultivé.....	116
3. L'artiste distingué .....	117
3. Les institutions.....	120
A. Des écoles centrales aux nouvelles académies.....	120
1. Le temps des écoles centrales.....	120
2. Le temps des académies .....	124
B. Des bouleversements aux sociétés et salons d'art contemporain .....	128
1. Le temps des bouleversements .....	128
2. Le temps des sociétés et des salons .....	130
C. Des muséums aux musées .....	138
1. Le temps des muséums.....	138
2. Le temps des musées .....	143
4. Conclusion .....	150
<b>Chapitre III – Le temps de l'administration :</b>	
<b>institutionnaliser les beaux-arts (1814-1830)</b> .....	175
1. Le contexte.....	175
A. « Ce précieux héritage ».....	175

B. Un projet artistique commun : l'amalgame des écoles flamande et hollandaise .....	177
2. Les acteurs .....	179
A. L'État hollandais .....	179
1. Le souverain .....	179
2. Le ministre .....	180
3. Le gouverneur .....	181
B. Le public consacré .....	182
1. Le public sensibilisé .....	182
2. Le public représenté .....	183
3. Le public courtisé .....	185
C. L'artiste institutionnalisé .....	187
1. L'artiste et son statut socio-professionnel .....	187
2. L'artiste et la littérature artistique .....	190
3. L'artiste et la carrière artistique .....	192
3. Les institutions .....	194
A. Les académies .....	194
1. La législation de l'enseignement artistique .....	194
2. Les mesures complémentaires .....	198
B. Les sociétés d'encouragement et les salons triennaux .....	200
1. Le développement des sociétés d'encouragement .....	200
2. L'âge d'or des salons triennaux .....	202
C. Les musées des beaux-arts et la conservation du patrimoine .....	207
1. Les musées des beaux-arts .....	207
2. La conservation du patrimoine .....	209
4. Conclusion .....	213
<b>Chapitre IV. – Le temps de la consécration : glorifier l'école belge (1830-1845) .....</b>	<b>237</b>
1. Le contexte .....	237
A. « Comment on encourage les artistes ? » .....	237
B. Une filiation directe : de l'école flamande à l'école belge .....	238
2. Les acteurs .....	239
A. L'État belge .....	239
1. Le Roi .....	239
2. Le ministre de l'Intérieur .....	241
3. Le Parlement .....	241
B. Un public sélectionné .....	243
1. Le public encouragé .....	243
2. Le public sélectionné .....	244
3. Le public caricaturé .....	246
C. L'artiste académisé .....	247
1. L'artiste miséreux .....	247
2. L'artiste patriotique .....	250

3. L'artiste académisé .....	252
3. Les institutions .....	253
A. Un enseignement national .....	253
1. Le temps des hésitations .....	253
2. L'intervention de l'État.....	254
B. Des sociétés artistiques et un salon national .....	257
1. Les sociétés artistiques .....	257
2. Un salon national .....	258
C. Un musée et un patrimoine nationaux .....	263
1. Un musée national .....	263
2. Un patrimoine national .....	268
4. Conclusion .....	270
Conclusions générales.....	287
Annexe 1 .....	292
Annexe 2 .....	294
Bibliographie.....	297
Liste des abréviations.....	341
Index des noms de personnes.....	343
Table des matières.....	347

## D A N S   L A   M Ê M E   C O L L E C T I O N

Les préoccupations économiques et sociales des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1976  
Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1977  
L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980  
La noblesse belge au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1982  
Idéologies de la noblesse, 1984  
Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985  
Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1987  
Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, 1988  
Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire en Belgique : langue et culte, 1989  
Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990  
Rocaille. Rococo, 1991  
Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1992  
Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780), Michèle Galand, 1993  
Patrice-François de Neny (1716-1784). Portrait d'un homme d'État, Bruno Bernard, 1993  
Retour au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1995  
Autour du père Castel et du clavecin oculaire, 1995  
Jean-François Vonck (1743-1792), 1996  
Parcs, jardins et forêts au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1997  
Topographie du plaisir sous la Régence, 1998  
La haute administration dans les Pays-Bas autrichiens, 1999  
Portraits de femmes, 2000  
Gestion et entretien des bâtiments royaux dans les Pays-Bas autrichiens (1715-1794).  
Le Bureau des ouvrages de la Cour, Kim Bethume, 2001  
La diplomatie belgo-liégeoise à l'épreuve. Étude sur les relations entre les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège au XVIII<sup>e</sup> siècle, Olivier Vanderhaegen  
La duchesse de Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles, 2003  
Bruxellois à Vienne, Viennois à Bruxelles, 2004

### **HORS SÉRIE**

La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982  
Les origines françaises de l'antimaçonisme, Jacques Lemaire, 1985  
L'homme des lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe et Pol-P. Gossiaux, 1985  
Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986  
Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987  
La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges (de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989  
Les savants et la politique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990  
La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles, Christophe Loir, 1998  
Vie quotidienne des couvents féminins de Bruxelles au siècle des Lumières (1754-1787), Marc Libert, 1999

ISBN 2-8004-1335-2  
D/2004/0171/18

© 2004 by Éditions de l'Université de Bruxelles  
Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)  
Imprimé en Belgique  
<http://www.editions-universite-bruxelles.be>



## L'ÉMERGENCE DES BEAUX-ARTS EN BELGIQUE INSTITUTIONS, ARTISTES, PUBLIC ET PATRIMOINE (1773-1835)

Le monde artistique, en perpétuelle évolution, pose sans cesse de nouveaux défis, encore nombreux en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle : statut des artistes, protection du patrimoine, développement des musées, accès et formation du public, évolution de l'enseignement et essor des expositions. Ces défis incitent à chercher de nouvelles formules en vue de trouver la meilleure adéquation entre les composantes du monde artistique et notre société. La perspective historique devrait pouvoir éclairer cette quête constante.

Christophe Loir analyse une des étapes majeures de cette évolution : l'émergence et l'encouragement des beaux-arts en Belgique, au tournant des temps modernes et de l'époque contemporaine. Durant cette période fascinante, on assiste à une reconfiguration profonde du monde artistique, touchant à la fois le cadre institutionnel, le statut de l'artiste, le rapport aux œuvres d'art et les pratiques du public ; soit les institutions, les hommes et les œuvres. Ce sont les grandes composantes du monde artistique actuel qui se mettent en place : développement des académies, naissance des musées et des salons, apparition de l'artiste et des beaux-arts, formation du public, prise de conscience du patrimoine et intervention des pouvoirs publics.

L'auteur étudie donc l'évolution et l'apport de quatre régimes politiques successifs : l'innovation à la fin du régime autrichien (1773-1794), l'expansion sous le régime français (1794-1814), l'administration sous le régime hollandais (1814-1830) et la consécration au cours des premières années qui suivent l'indépendance de la Belgique (1830-1835).

Christophe Loir est docteur en Philosophie et Lettres (2002) de l'Université libre de Bruxelles et chargé de recherches au Fonds national de la recherche scientifique. S'intéressant à l'histoire culturelle des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, particulièrement en Belgique, il a publié un ouvrage sur *La sécularisation des œuvres d'art (1998)* et plusieurs articles sur les institutions artistiques, le statut de l'artiste, le patrimoine, le collectionnisme, la perception de l'Antiquité et l'histoire des guides de voyages.

