ULB UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES, UNIVERSITÉ D'EUROPE

DIGITHÈQUE
Université libre de Bruxelles

LOIR Christophe, "La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant 1773-1842" in *Etudes sur le XVIII*è *siècle*, Volume hors-série 8, Editions de l'Université de Bruxelles, 1998.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

L'œuvre a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
http://www.editions-universite-bruxelles.be/

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
http://digitheque.ulb.ac.be/

Accessible à : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2009/a065_1998_HS008_f.pdf

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIIIe siècle

ÉTUDES SUR LE XVIIIe SIÈCLE

VOLUME HORS SÉRIE 8

LA SÉCULARISATION DES ŒUVRES D'ART DANS LE BRABANT (1773-1842) LA CRÉATION DU MUSÉE DE BRUXELLES

Christophe Loir

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

GROUPE D'ÉTUDE DU XVIIIe SIÈCLE

Directeur : R. Mortier

Secrétaire : H. Hasquin

Pour tous renseignements, écrire à M. Hasquin

Faculté de Philosophie et Lettres

Université Libre de Bruxelles

Avenue F.D. Roosevelt 50 - 1050 Bruxelles

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles - Belgique

LA SÉCULARISATION DES ŒUVRES D'ART DANS LE BRABANT (1773-1842) LA CRÉATION DU MUSÉE DE BRUXELLES

Dans la même collection

Les préoccupations économiques et sociales des philosophes, littérateurs et artistes au XVIIIe siècle, 1976

Bruxelles au XVIIIe siècle, 1977

L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980

La noblesse belge au XVIIIe siècle, 1982

Idéologies de la noblesse, 1984

Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985

Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIIIe siècle, 1987

Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIIIe 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 XVIIIe 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'Etat, Bruno Bernard, 1993

Retour au XVIIIe siècle, 1995

Autour du père Castel et du clavecin oculaire, 1995

Jean-François Vonck (1743-1792), 1996

Parcs, jardins et forêts au XVIIIe siècle, 1997

Hors série

La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982

Les origines françaises de l'antimaçonnisme, 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 XVIIIe siècle, édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIIIe siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIIIe SIÈCLE

VOLUME HORS SÉRIE 8

LA SÉCULARISATION DES ŒUVRES D'ART DANS LE BRABANT (1773-1842) LA CRÉATION DU MUSÉE DE BRUXELLES

Christophe Loir

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Publié avec l'aide de la Commission communautaire française

ISBN 2-8004-1196-1
D/1998/0171/10
©1998 by Editions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)
Imprimé en Belgique

Remerciements

Que soient remerciés pour leurs précieux conseils les professeurs Hervé Hasquin, Didier Martens, Bruno Bernard, Alain Dierkens, Jean-Jacques Heirwegh, Judith Ogonovszky, ainsi que Michèle Van Kalck, chargée des archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Catherine Heesterbeek-Bert, bibliothécaire scientifique des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, François Antoine, attaché aux Archives générales du Royaume, et MM. Xavier Duquenne et Paul De Zuttere.

Merci à Christiane Loir pour le soutien, la patience et les connaissances informatiques, à Philippe Renard pour la relecture et à Marie Theunissen-Faider pour son aide.

Introduction

Lors de visites d'édifices religieux et de musées, nous avons été intrigué par les lieux de conservation des œuvres d'art. Quelles raisons ont pu amener des hommes à transférer des œuvres à iconographie religieuse, créées spécifiquement pour un lieu de culte vers un édifice consacré exclusivement aux « Muses », le musée ? Comment, quand et pourquoi ce passage s'est-il opéré, quel en est l'impact sur l'œuvre ? La période française et ses mesures de nationalisation apparaissent-elles comme une étape cruciale dans ce mouvement ? La gestion par l'Etat témoigne-t-elle d'une prise de conscience d'un patrimoine artistique ? Nous nous sommes intéressé aux composantes historique, artistique et religieuse en vue d'appréhender ce phénomène qui concerne à la fois les institutions, les individus et le patrimoine artistique.

Si l'impact socio-économique de la nationalisation des biens immobiliers ecclésiastiques dans le département de la Dyle a récemment été étudié par François Antoine, il restait à développer l'impact culturel de la sécularisation [1]. Plutôt qu'à l'analyse de la vente des immeubles, nous nous sommes donc attaché à celle de la conservation des biens artistiques et principalement des tableaux puisque les sculptures ont généralement subi le même sort que les établissements religieux et que l'orfèvrerie a été considérée pour sa valeur intrinsèque. Si l'historiographie belge a principalement développé les prises d'œuvres d'art en 1794 dans les Pays-Bas méridionaux au profit de Paris et leur restitution en 1815, la sécularisation doit s'appréhender sur une période plus longue allant de la fin de la période autrichienne — 1773, date de la suppression de l'ordre des Jésuites — jusqu'au début de l'Indépendance belge — 1842, date de l'achat du musée de Bruxelles par l'Etat belge à la ville. Notre étude parcourt donc la période autrichienne de Marie-Thérèse et Joseph II, marquée par la suppression de l'ordre des Jésuites et des couvents alors jugés « inutiles », la période française de la fin de la Convention, du Directoire, du Consulat et de l'Empire avec la vente des biens nationaux, la période hollandaise sous Guillaume Ier et enfin l'Indépendance belge avec les choix de gestion des œuvres sécularisées. Cette période correspond, sur le plan artistique, au passage du néoclassicisme vers le romantisme [2]. Géographiquement, en ce qui concerne la période autrichienne, l'étude porte sur l'ensemble des Pays-Bas méridionaux puisque

l'application des mesures de sécularisation se fait par le pouvoir central ; pour les périodes française, hollandaise et l'Indépendance, elle se centre sur le département de la Dyle qui deviendra province de Brabant méridional puis province de Brabant. Notre analyse de la sécularisation des œuvres d'art s'inscrit dans un cadre géographique et historique bien défini dans lequel le passage des œuvres de l'Eglise vers l'Etat et leur gestion ont donné lieu à la création d'un musée à Bruxelles qui constitue le noyau de la collection ancienne des actuels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Quelques précisions terminologiques s'imposent d'emblée pour une plus grande justesse dans la compréhension. L'étude envisage la sécularisation et son impact sur la décontextualisation et la recontextualisation des œuvres d'art. Le terme de « sécularisation » définit mieux que celui de « laïcisation » le passage des œuvres d'art, intervenu depuis la fin de la période autrichienne, de l'Eglise à l'Etat. Jean Baubérot distingue les deux termes par les caractéristiques du processus, la laïcisation étant plus conflictuelle alors que la sécularisation se déroule de manière progressive « sans affrontement majeur entre le politique et le religieux » [3]. Jean-Paul Willaime propose de ne conserver que le terme « sécularisation », différenciant ses aspects institutionnels et culturels, et définit celle-ci comme « une mutation socioculturelle globale se traduisant par un amenuisement du rôle institutionnel et culturel de la religion » [4]. Notre préférence pour le vocable « sécularisation » se justifie également par l'utilisation de ce terme au moment des faits étudiés et par notre volonté de différencier l'objet impliqué par le passage de l'Eglise à l'Etat puisque la « laïcisation » définit plutôt des institutions et concepts tandis qu'étymologiquement, la « sécularisation » caractérise des biens ; nous distinguons ainsi la laïcisation de l'art et la sécularisation des œuvres d'art [5]. Lorsque ces dernières sont retirées de leur contexte originel, nous parlons de leur « décontextualisation » qui peut être géographique — soit l'extraction de l'œuvre — et/ou fonctionnelle — soit la séparation de sa fonction religieuse. L'Etat qui décontextualise l'œuvre d'art peut opter pour sa destruction, sa vente ou sa conservation. Nous désignons par « recontextualisation » — géographique et/ou fonctionnelle — la remise de l'œuvre d'art sécularisée dans son contexte originel, sous différents statuts.

La sécularisation des œuvres d'art n'a pas encore fait l'objet d'études spécifiques, seuls quelques travaux traitent de certains de ses aspects sans envisager le cadre temporel et géographique de notre ouvrage. Le sentiment national dans les deux dernières décennies du XIXe siècle a suscité la multiplication des études consacrées au départ d'œuvres belges vers l'étranger : Pierre De Decker et Eugène Müntz ont publié en 1895 des articles sur les prises artistiques de la période française et les restitutions de 1815 ; Charles Piot, outre deux études sur la période autrichienne, a rédigé en 1883 un important rapport fournissant des documents d'archives sur les périodes française et hollandaise et Edouard Fétis a dressé un historique du musée de Bruxelles [6]. On peut enrichir ces anciennes études par les recherches de Walter Scheelen sur les conséquences artistiques de la suppression des jésuites, et de Ferdinand Boyer et Claudine Lemaire sur les conquêtes artistiques de 1794 et les restitutions en 1815 ; mais aucune ne porte directement sur la recherche d'objets d'art et science par l'administration du département de la Dyle entre 1797 et 1799 [7]. Pour le contexte artistique sous la période révolutionnaire et l'Empire, nous avons pu consulter, avec

avantage, les études récentes des chercheurs français, Chantal Géorgel sur la muséographie, Dominique Poulot sur l'apparition du patrimoine et Edouard Pommier sur les théories artistiques [8].

Nos recherches sont basées sur un important dépouillement de documents d'archives, principalement : l'Administration centrale et supérieure de la Belgique, l'Administration de l'Arrondissement du Brabant et l'Administration centrale du département de la Dyle aux Archives générales du Royaume, le Fonds ancien des Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et les Fonds de l'Instruction publique, des Propriétés communales et des Travaux publics aux Archives de la Ville de Bruxelles. La plupart des informations ont été traitées dans nos mémoires de fin d'études en histoire et histoire de l'art, respectivement sous la direction des professeurs Hervé Hasquin et Didier Martens.

L'ouvrage débute par une étude chronologique traitant, pour chaque période, des modalités de sécularisation et de son impact sur la décontextualisation et la recontextualisation : prémices autrichiennes, développements français et prolongements hollandais jusqu'à l'Indépendance. A cette étude succède, dans le quatrième chapitre, une approche thématique des différentes composantes relatives à la sécularisation : débats autour de la sécularisation, fonctions et composantes muséales dont l'existence administrative, les moyens financiers, le personnel, le lieu de conservation, la formation des collections, l'ouverture au public, les techniques de conservation lors du transport et du placement dans le musée, la restauration des tableaux, l'apparition des catalogues et enfin une comparaison entre le concept de *museum* de Bruxelles de l'époque et le concept actuel de musée.

Notes

[1] F. ANTOINE, *La vente des biens nationaux dans le département de la Dyle*, Bruxelles, année académique 1995-1996 (thèse de doctorat sous la dir. de H. Hasquin).

[2] Voir le catalogue *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (sous la dir. de D. COEKELBERGHS et P. LOZE), Bruxelles, 1985.

[3] J. BAUBÉROT, « Laïcité, laïcisation, sécularisation » dans *Pluralisme religieux et laïcités dans l'Union européenne* (sous la dir. de A. DIERKENS), Bruxelles, 1994, pp. 12-14.

[4] J.-P. WILLAIME, *Sociologie des religions*, Paris, 1995, p. 97.

[5] Le terme de « sécularisation » est utilisé dès 1743 pour signifier le « passage (d'un bien ecclésiastique) dans le domaine de l'Etat » alors que celui de « laïcisation » n'apparaît que vers 1870 pour caractériser le processus par lequel certaines institutions sont dégagées de l'influence de l'Eglise.

[6] P. DE DECKER, « Restitution des chefs-d'œuvre de l'école flamande 1815 », *Revue Générale*, juin 1883, pp. 159-206 ; E. MUNTZ, « Les annexions de collections d'art ou de bibliothèques et leur rôle dans les relations internationales, principalement pendant la Révolution française », dans *Revue d'Histoire diplomatique*, t. VIII, 1894, pp. 481-497, 1895, pp. 375-393, t. X, 1896, pp. 481-508 ; C. PIOT, « Les tableaux des collèges des Jésuites supprimés en Belgique », *B.A.R.S.L.B.A.*, 2e série, t. XLVI, 1878, pp. 139-153 ; ID., « Les tableaux enlevés à la Belgique en 1785 », *B.A.R.B.*, 2e série, t. XLIII, n° 6, juin 1877, pp. 757-775 ; ID., *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883 ; E. FETIS, *Catalogue descriptif et historique du musée royal de Belgique, Bruxelles, précédé d'une notice sur sa formation et sur ses accroissements*, 6e éd., Bruxelles, 1889.

[7] W. SCHEELEN, « Het lot van de schilderijencollecties van de Zuidnederlandse Jezuïetencolleges na de opheffing van Orde in 1773 », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1988, pp. 261-341 ; C. LEMAIRE, « Notes sur l'activité des « agences d'extraction » adjointes aux armées de la République dans le Brabant entre 1792 et 1795 », *Archives et Bibliothèques de Belgique*, 1981, t. LII, pp. 34-50. F. BOYER a publié de nombreux articles dont « Les conquêtes scientifiques de la Convention en Belgique et dans les pays rhénans (1794-1795) », *R.H.M.C.*, t. XVIII, 1971, pp. 354-374 ; « Le directoire et les musées des départements réunis de la Belgique », *Revue d'Histoire diplomatique*, t. LXXXV, 1971, pp. 5-16 ; « Comment fut décidée en 1815 la restitution par la France des œuvres d'art de la Belgique », *Bulletin de la Société belge d'Études napoléoniennes*, décembre 1965, pp. 9-17.

[8] C. GÉORGEL a dirigé *La jeunesse des musées ; les musées de France au XIXe siècle*, Paris, 1994 (Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994) ; D. POULOT, *Le Passé en révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées. 1774-1830*, Université Paris-I, ex. dact., 1989, 5 vol. (thèse de doctorat en histoire) ; E. POMMIER, *L'Art de la liberté, doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991.

CHAPITRE I

Les prémices sous la période autrichienne

Au XVIIIe siècle, dans les Pays-Bas autrichiens, la majorité des œuvres d'art sont placées dans les établissements ecclésiastiques pour lesquels elles ont généralement été créées. Cette situation de l'œuvre d'art dans son contexte originel est illustrée par les guides de voyage de la fin du siècle. *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* du peintre G.P. Mensaert est édité en 1763. L'ouvrage de Derival est publié vingt et un ans plus tard [1]. L'artiste rouennais J.-B. Descamps écrit également un guide après s'être consacré à la vie des artistes flamands, hollandais et allemands [2]. Les suppressions d'ordres religieux vont, dès la période autrichienne, bouleverser l'histoire de ces œuvres d'art [3].

1. Marie-Thérèse et la suppression de l'ordre des Jésuites

François Antoine note que « Marie-Thérèse amorça un crescendo législatif tendant à subordonner l'Église à l'État » [4]. La suppression de la confrérie des Jésuites va donner l'occasion au gouvernement autrichien d'administrer des matières relevant antérieurement de l'autorité ecclésiastique, tel l'enseignement. Les œuvres d'art appartenant à cet ordre seront également touchées par ces mesures. Le pape Clément XIV supprime la Compagnie de Jésus le 21 juillet 1773 par le bref *Dominus ac Redemptor*. Certains pays avaient expulsé les jésuites précédemment tel le Portugal en 1759. Marie-Thérèse abolit la Confrérie le 2 septembre 1773. Cette décision est appliquée dans les Pays-Bas par les instructions rédigées le 15 septembre. Des commissaires se rendent, cinq jours plus tard, dans les maisons de jésuites et apposent les scellés. L'ensemble des biens immobiliers et mobiliers sont nationalisés. Le Comité jésuitique, créé le 21 septembre 1773, subsiste jusqu'au 13 septembre 1776 [5]. Il se charge de l'inventoriage et de la gestion de ce patrimoine auquel il doit trouver une nouvelle destination.

La conservation d'une partie des immeubles permet d'y installer les futurs collèges thérésiens ou d'ouvrir de nouvelles églises paroissiales. La vente des biens

mobiliers permettrait de financer en partie la réorganisation de cet enseignement autrefois garanti par les jésuites. Ces biens sont classés en six catégories dont les tableaux forment la sixième. Le sort des cinq premières est clarifié rapidement au cours de l'année 1774. Les objets sont considérés comme totalement liés au bâtiment et suivent le sort réservé à celui-ci — les sculptures —, ou appréciés pour leur valeur utilitaire et conservés — le mobilier liturgique — ou enfin considérés dans leur valeur marchande et vendus — l'argenterie en tant que métal précieux [6]. Le cas des tableaux est particulier, le gouvernement hésite entre la conservation et la vente. Si la valeur de l'orfèvrerie est intrinsèque — son métal —, celle du tableau ne se conçoit que dans le travail, le savoir-faire et le temps investi par l'artiste. Il n'est pas directement monnayable et le bénéfice de sa vente dépend largement de l'état du marché de l'art [7]. Le sort des deux mille cinq cents tableaux sécularisés lors de la suppression de l'ordre des jésuites fait dès lors l'objet de nombreux débats et ne sera réglé qu'en 1783, soit dix ans après la dissolution de la Compagnie. L'œuvre d'art peut être considérée dans sa valeur marchande, religieuse ou artistique. La majorité des membres du Comité jésuitique soulignent la première de ces composantes et prônent la politique de vente. Le conseiller Wavrans, quant à lui, défend l'idée de conservation en insistant sur les valeurs religieuse et artistique. Il redoute l'ouverture d'églises paroissiales dépouillées et l'exportation des œuvres d'art vers l'étranger. L'importance de l'œuvre au sein de l'édifice cultuel et son utilisation dans l'enseignement artistique, axé sur la copie d'après modèles célèbres, fondent l'argumentation de Wavrans qui s'appuie également sur l'opinion publique. C'est le peuple qui, en grande partie, a participé financièrement à l'enrichissement artistique des églises ; il serait affecté par la vente des œuvres. Le gouvernement est sensible à cet argument et le chancelier Kaunitz écrit dans un rapport daté du 31 mars 1775 que le dépouillement des églises produirait « un fort mauvais effet » dans le public, très « attaché à cette espèce d'ornements » [8]. Le Comité tient compte des arguments de Wavrans et cherche des solutions pour éviter l'exportation des chefs-d'œuvre vers l'étranger et le dépouillement complet des édifices cultuels.

1. Débat sur la destination des œuvres sécularisées

1. Contre l'exportation des chefs-d'œuvre vers l'étranger

Les membres du Comité cherchent à prévenir l'exportation des chefs-d'œuvre vers l'étranger. Ils avancent la possibilité d'une vente à un collectionneur ou la création d'un musée à Bruxelles. Ces deux propositions font l'objet de nombreux débats au sein même du Comité, du gouvernement et d'acteurs extérieurs.

L'origine de la proposition de vente des tableaux à un collectionneur des Pays-Bas méridionaux est difficile à déterminer. Nous ne pouvons préciser si l'initiative est prise par les autorités ou par le collectionneur François Pauwels [9]. De nombreuses collections existent à Bruxelles à la fin du XVIIIe siècle : celle du duc d'Arenberg, du prince de Ligne, d'Arts d'Opdorp trésorier de la ville, de Gabriel-François-Joseph de Verhulst [10]. C'est avec François Pauwels, riche collectionneur de tableaux, que les autorités entament ces pourparlers. La vente à ce personnage offrirait un compromis entre les impératifs financier et artistique. Elle amènerait rapidement de l'argent dans les caisses du Comité et une clause contractuelle pourrait contraindre le

collectionneur à garder les œuvres dans les Pays-Bas autrichiens, évitant ainsi l'expatriation des tableaux. Après pression des partisans et opposants au collectionneur qui amènent diverses propositions, le projet échoue [11]. Dans le cadre de notre étude, nous retiendrons l'opinion de Pauwels sur la collection privée et le musée public. Elles sont en effet représentatives de la mentalité d'une partie des amateurs d'art de la fin du XVIIIe siècle, juste avant les bouleversements de la période française.

Pauwels ne désire garder qu'une partie de la collection — les œuvres de Van Dyck et Rubens — et revendre le reste notamment à des étrangers. Cette option est inacceptable pour le Comité qui souhaite éviter l'exportation des œuvres flamandes. Le collectionneur justifie cette sélection par les impératifs de présentation et de diversité stylistique. Un collectionneur privé ne dispose pas de l'espace nécessaire à la présentation de grands formats tels les retables et ne peut, par ailleurs, investir sa fortune exclusivement dans l'école flamande puisqu'il vise à constituer une collection qui rassemble l'ensemble des écoles de peinture. Selon lui, seul un palais peut se substituer à un édifice ecclésiastique : « Tous ceux qui forment des cabinets doivent avoir des différens (*sic*) grands maîtres, tels que l'école italienne, hollandaise, françoise, flamande etc. Hors (*sic*) les tableaux dont il s'agit ici, qui sont de la classe flamande, coûteront tellement, que pour emploir (*sic*) tant d'argent à cette classe seule, l'on doit être un souverain, si on veut les tenir. D'ailleurs la grandeur énorme de quelques-uns demande qu'ils sojent (*sic*) vus de loin et à certaine hauteur. Les pièces étant peintes exprez (*sic*) pour telle hauteur et distance sont remplies de fautes énormes quand on les voit de prez (*sic*), c'est -à-dire dans les chambres. Pour vendre ceux-là, le soussigné doit attendre du temps, qu'il se présente des cavaliers qui ajent (*sic*) de ces grandissimes salons et en longueur et en hauteur » [12]. L'échec de la vente témoigne de l'incapacité pour une collection privée d'intégrer l'ensemble des tableaux provenant de la sécularisation des établissements ecclésiastiques de l'ordre des Jésuites. L'idée que seule une collection de souverain peut assimiler ces œuvres se retrouve dans les propos de Pauwels concernant le projet d'une galerie de peintures à Bruxelles. Il juge cette idée insensée. Il n'y a donc que deux possibilités : une collection privée d'amateur avec des restrictions de format et une limitation d'œuvres par école ou une collection royale avec des capacités plus larges. Ces grandes collections royales centralisées, telles celle des maisons autrichienne ou française, deviennent publiques à la fin du XVIIIe siècle. Pauwels n'envisage pas un musée public centré sur l'école flamande. Les œuvres sécularisées ne pourraient donc former qu'un noyau artistique qu'il serait indispensable d'enrichir par des achats de tableaux étrangers. Or, selon Pauwels, les originaux des grandes écoles étrangères sont « fixer (*sic*) à jamais » dans les collections royales. Il n'imagine pas l'arrivée massive d'originaux sur le marché de l'art suite à la nationalisation de certaines grandes collections et à l'extension des sécularisations dans la plupart des états européens. Le projet de galerie serait donc, selon lui, insensé : « Comment vouloir ériger une gallerie (*sic*) royale sans avoir le plus nécessaire. Tout ce qui se trouve d'originel de l'école lombarde, vénétiene (*sic*), romaine, françoise, espagnole, tout ce qui est digne de gallerie (*sic*) royale de ces maîtres est enlevé au commencement de ce siècle et

placé dans le palais des roys (*sic*) et autres souverains. Les copies restent à vendre mais les originaux sont fixer (*sic*) à jamais » [13].

Suite à la sécularisation des œuvres des jésuites, il est donc question de fonder une collection publique à Bruxelles, sous le nom de galerie. Ce projet permet certes d'assurer la conservation des tableaux mais ne répond cependant pas aux exigences financières. On relèvera que le terme de galerie est emprunté à l'italien *galleria* — ce qui explique l'orthographe « gallerie » dans les archives — qui signifie originairement « porche d'église ». L'acception s'étend ensuite à « lieu de passage couvert » puis, en 1690, à « salle où l'on réunit des collections ». À l'époque de la suppression des jésuites, elle évolue encore pour signifier, par métonymie, à partir de 1807, « collection d'objets, dans un musée » notamment dans l'expression « galerie de tableaux » [14]. L'origine de l'initiative et les motivations de ce projet sont difficiles à déterminer. Selon une lettre de Pauwels datée du 31 mars 1774, l'idée de galerie publique émane des opposants de celui-ci qui entendent contrer la vente. Pauwels écrit ainsi que « Certaines personnes, si longtemps qu'ils avoient espoir n'ont ouvert la bouche d'une gallerie (*sic*), mais voyant que le soussigné avoit accepté toutes conditions proposez (*sic*), ont commencé le même jour à crier gallerie (*sic*) et de se vanter qu'ils avoient déjà quelques-uns des principaux membres du Ministère dans leur interests (*sic*) » [15]. Pour Piot et Coekelbeghs [16] l'initiative revient au peintre Frédéric Dumesnil, animé par un véritable désir de conservation. Les deux motivations se rejoignent peut-être. Il est clair que le Comité privilégie, dans un protocole du 13 août 1774, la dimension artistique par rapport à l'impératif financier en proposant l'établissement d'une galerie. Il est au demeurant possible que Dumesnil ait influencé le Comité en sa qualité d'expert artistique. Le protocole mentionne que « La vente fourniroit de suite les moyens d'accélerer 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 gallerie (*sic*) de tableaux seroit utile, et on commenceroit par y rassembler tous les tableaux de valeur des ci-devant Jésuites » [17]. Sans la nommer explicitement, c'est la valeur éducative d'une galerie qui inspire le Comité. La galerie fournirait, en effet, un outil artistique aux peintres des Pays-Bas à une période où la peinture commence à « renaître ». Or cette renaissance s'accompagne de tentatives de réformes institutionnelles dans le domaine artistique. Les liens sont étroits entre la sécularisation et l'encadrement artistique : les experts, artistes, connaisseurs, professeurs d'art ou futurs conservateurs sont souvent très liés. Ainsi, l'initiateur de la suppression des corporations artistiques en 1773, André Corneille Lens apparaît comme expert lors de la vente des œuvres jésuites sécularisées. Cet homme de 34 ans, rentré de Rome en 1768, s'implique en tant qu'expert, théoricien et artiste. Comme l'indique son monument funéraire à l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles, il sera considéré comme le « régénérateur de la peinture en Belgique » [18]. Un de ses élèves, Guillaume-Jacques-Joseph Bosschaert, de deux ans son aîné et futur conservateur du musée de Bruxelles, participe également à la « renaissance » de l'enseignement artistique. Il fonde, en 1779, une société d'artistes [19] en réaction au monopole et aux méthodes éducatives de l'Académie de Bruxelles [20]. En décembre, il annonce par courrier, à l'amman de Bruxelles, qu'il se réunit avec d'autres artistes dont Johannes Jacobus Lens, frère d'André Corneille, car « [ses membres] se

proposaient de continuer de s'assembler tous les jours, dans une salle de la maison dite le Faucon occupée par la veuve de Laine sur le Cantersteen, pour copier le modèle d'après nature ou avec drapperie (*sic*), et pour discuter les difficultés qui naissent des arts de peinture, sculpture et gravure ». L'amman répond que l'agréation de ce projet ne relève pas de sa compétence et le transmet au ministre plénipotentiaire, le 14 décembre 1779. Le projet ne semble pas avoir de suite mais, suite à la mort de Bernard Verschoot, directeur de l'Académie, on y retrouve comme professeurs, plusieurs membres de cette société [21]. La tentative de création d'une galerie de tableaux, qui s'inscrit dans ce mouvement, n'a pas plus de succès. Le ministre plénipotentiaire, Starhemberg, oppose un refus au Comité le 11 novembre 1774. Non seulement la conservation ne permettrait pas d'enrichir les finances de l'État mais de surcroît, elle entraînerait des frais tels que l'installation d'un local adéquat, l'entretien et les achats [22]. Comme Pauwels, il n'envisage pas une collection axée exclusivement sur l'école flamande, d'autant plus qu'elle ne se compose que d'œuvres à caractère religieux. L'ouverture de la galerie nécessiterait donc l'achat d'œuvres profanes et étrangères. Au nom des difficultés pratiques et des limitations stylistiques et thématiques des œuvres des ex-jésuites, le premier projet muséographique à Bruxelles est ainsi abandonné. Le chancelier Kaunitz adopte ce point de vue et opte pour une recontextualisation partielle des œuvres dans les églises ex-jésuites pour empêcher leur exportation [23]. Le secrétaire d'État et de Guerre, Henri de Crumpipen, annonce la décision au Comité en avril 1775, en indiquant que Sa Majesté Marie-Thérèse opte pour la vente, d'une part, en exceptant certaines œuvres qui seront recontextualisées et, d'autre part, en favorisant l'achat par les églises. Le secrétaire conclut logiquement : « Il résulte de cette résolution de S.M. qu'elle rejette l'idée d'une galerie de tableaux » [24].

Outre le projet avorté de la création d'une galerie, la sécularisation des biens jésuitiques a suscité différentes tentatives de muséalisation. Dans la principauté de Liège, Jacques de Heusy appuie un projet de musée. Ancien bourgmestre de la Cité et ministre du prince-évêque auprès de la cour de Versailles, il connaît la situation française où les collections du Palais du Luxembourg ont été ouvertes au public dès 1750. Les documents relatant le projet liégeois mentionnent le terme de *Musoeum*. L'orthographe rappelle l'origine grecque du mot *mouseion,* « lieu consacré aux Muses », et la latinisation en *musaeum*. Le sens de « lieu de conservation et d'études de collections artistiques et scientifiques » était déjà apparu sous l'appellation *muséum* en 1746. La francisation en « musée » est utilisée depuis 1762 mais ne l'emportera définitivement qu'à l'extrême fin du XVIIIe siècle [25]. Ce *Musoeum* envisagé suite à la sécularisation des biens jésuitiques tente d'englober de nombreuses disciplines dans un esprit encyclopédique. Jacques de Heusy écrit dans sa lettre du 23 juillet 1771 « en emploïant (*sic*) à cet usage, la Maison des Pères Anglois ; on y trouveroit le logement des professeurs, les Écoles nécessaires, on y pourroit faire un jardin botanique, y avoir même une École de Medecine, une de langue françoise, achetter (*sic*) leur Cabinet de phisique (*sic*), en retenir un professeur, y placer la bibliothèque de la ville, et faire enfin ce beau lieu un *Musoeum*, digne d'une Capitale aussi considérable, qu'est la Ville de Liège » [26]. Pas plus qu'à Bruxelles, le projet n'aboutit. Par contre, en 1774, une Académie de peinture, de

sculpture et de gravure est créée par le nouveau prince-évêque, François Charles de Velbrück, au moyen d'une partie des revenus des jésuites [27].

2. Contre le dépouillement des édifices cultuels

Ainsi que nous l'avons vu, les tentatives de vente à un collectionneur local et de création d'une galerie pour éviter l'exportation des chefs-d'œuvre flamands sécularisés échouent. D'autre part, la vente confirmerait le dépouillement des édifices cultuels. Concernant les biens immobiliers, plusieurs églises jésuites sont réutilisées comme églises paroissiales, collèges royaux voire comme écoles militaires [28]. Les biens mobiliers autres que les tableaux sont en partie recontextualisés et retrouvent leur fonction d'origine. Les statues et le mobilier ecclésiastique ne sont pas inventoriés car ils serviront aux nouvelles églises paroissiales [29]. Le cas des œuvres d'art est plus complexe. Leur recontextualisation est envisagée tant par les membres du Comité et les experts que par Kaunitz, au nom de Marie-Thérèse, dès les premières discussions sur la destination des œuvres sécularisées. Leur recontextualisation est envisagée sous deux formes : excepter certains tableaux lors de la vente et favoriser l'achat par des ecclésiastiques.

Le Comité, en proposant une galerie avec les meilleurs tableaux, envisage conjointement une recontextualisation partielle : « On remplaceroit ceux qu'on auroit ôter (*sic*) des églises en choisissant d'autres d'une valeur ordinaire » [30]. Kaunitz refuse l'idée d'une galerie mais propose d'excepter de la vente les tableaux d'autels enchâssés [31]. Crumpipen reprend cette distinction entre les simples tableaux et les tableaux d'autel. Ces retables sont pour la plupart, surtout depuis le XVIIe siècle, liés à l'architecture et leur enlèvement poserait des difficultés techniques et des risques d'endommagement. De plus, ces œuvres ont un rôle liturgique. La recontextualisation, en exceptant des œuvres de la vente, repose sans doute sur des critères plutôt techniques qu'artistiques. Crumpipen excepte « les tableaux qui se trouvent actuellement enchâssés dans les autels, lesquels elle [Marie-Thérèse] entend devoir y être conservés, soit qu'on les considère comme des chefs-d'œuvre, ou comme des tableaux de peu de valeur » [32]. Les œuvres conçues spécialement, tant du point de vue du format que du thème, pour leur lieu d'accrochage peuvent difficilement être vendues. C'est pourquoi, après la première vente, l'auditeur de la chambre des Comptes, De Lannoy, propose de restituer le tableau du maître-autel de Gand qui est « le seul qui puisse y convenir », d'autant plus que le prix offert à la vente est nettement plus bas que l'estimation : « je crois devoir observer que le tableau N 9 estimé à f. 900 et dont on a offert f. 300 est un tableau qui vient du maître-autel de l'église de Gand, qu'il est le seul qui puisse y convenir, que celui qu'on y a laissé, est un tableau en gouache représentant des agonisants, et qui d'abord qu'il agira (*sic*) d'ouvrir cette église ne peut y rester, je pense donc, qu'il pourroit plaire au Gouvernement de le céder à cette église, d'autant qu'il n'est pas sûr que la personne de Gand, qui lors de la première vente publique avoit poussé son offre jusqu'à f. 300 en voulut encore aujourd'hui » [33]. Le tableau est finalement vendu à un particulier [34]. L'édifice cultuel et la fonction religieuse apparaissent comme la destination première des œuvres et les deux tableaux restés invendus en 1779 sont donc placés,

temporairement, dans les chapelles du Conseil des Finances et du Collège thérésien [35].

La recontextualisation est également envisagée au travers de la vente. Le gouvernement tente de favoriser l'acquisition des œuvres par des ecclésiastiques. La motivation est ici essentiellement artistique : ces mesures ne s'adressent qu'aux chefs-d'œuvre. Cette option permet à la fois de limiter l'exportation des œuvres flamandes vers l'étranger et d'éviter la création d'un musée. Crumpipen, en opposant un refus à la galerie, propose la conservation des tableaux majeurs au sein des édifices religieux : « si dans la classe de ceux qui sont à vendre, il en était d'assez beaux pour être envisagés comme de véritables chefs-d'œuvre, qu'on fasse ce que l'on croira pouvoir faire, pour prévenir autant que possible leur expatriation hors du pays, en tâchant de faire en sorte que des abbayes ou d'autres églises en fassent l'acquisition » [36]. Le gouvernement estime d'ailleurs que les institutions ecclésiastiques sont les acheteurs les plus probables de ces œuvres de grand format à thème religieux. Le peintre Frédéric Dumesnil fait remarquer, selon De Lannoy, que les églises joueront un rôle essentiel lors de la vente. Les ecclésiastiques « à qui seuls la plupart des pièces convenoient (...) » seront les acteurs principaux. Les prix dépendront « de la concurrance (*sic*) des acheteurs et du besoin que les églises pourroient en avoir (...) » [37]. Dumesnil a conscience de l'adéquation des œuvres avec leur contexte religieux mais n'en a pas pour autant tenu compte dans ses estimations. De Lannoy lui reproche d'ailleurs de n'avoir envisagé que la valeur « intrinsique (*sic*) » des œuvres et de les avoir ainsi surestimées : « C'est qu'il ne s'est attaché qu'au mérite qu'il appelle intrinsique (*sic*) des pièces, sans égard à leur grandeur ni aux sujets qu'ils représentent et par conséquant (*sic*) à la convenance du plus grand nombre des acheteurs » [38]. Outre la grandeur qui limite l'achat des œuvres par des particuliers, leur forme parfois en adéquation avec l'architecture du lieu de culte handicape, de même, leur vente à d'autres églises. La restitution devient alors la seule solution. Par exemple, lorsque De Lannoy parle de la possibilité d'une nouvelle vente, il demande d'excepter des tableaux cintrés provenant de l'église des Jésuites de Gand : « J'excepterois cependant des tableaux à faire venir de Gand, ceux repris sous n° 31 à 36 représentant la vie de saint Liévin. Ils ne peuvent servir que dans l'église de Gand. Ils étoient placés au-dessus des cintres des colonnes de la grande nef et faits suivant la forme de ces cintres. Personne n'en a voulu » [39].

2. *Problèmes pratiques posés par la vente*

Le gouvernement tente de tempérer les conséquences artistiques et religieuses de la sécularisation mais opte toutefois pour la vente des œuvres d'art. Les ventes artistiques sont courantes à la fin du XVIIIe siècle. Le *Catalogue de tableaux, vendus à Bruxelles depuis l'année 1773* qui s'étend jusqu'en 1803 [40], sans être exhaustif, offre déjà un beau panorama de ce type de vente. La quantité de tableaux jésuites sécularisés place cependant le gouvernement devant de nombreux problèmes pratiques : rassembler, inventorier, estimer, restaurer, vendre.

Le premier rassemblement des tableaux s'effectue dans une des pièces de l'édifice jésuite, au moment de la pose des scellés qui n'empêcheront pas la disparition de plusieurs œuvres puisque des sympathisants de jésuites en dérobent [41].

Les œuvres entreposées sont ensuite centralisées dans une ville plus importante : Bruxelles reçoit les œuvres de Louvain, Nivelles, Malines, Alost et Mons ; Anvers celles de Lierre ; et Gand celles d'Ypres, Courtrai, Tournai et Bruges [42]. Le transport pose des problèmes techniques, financiers et artistiques. Le regroupement des œuvres nécessite une première sélection puisque seules celles dont la vente est susceptible de payer les frais de transport sont concentrées. L'inventoriage au sein de chaque édifice, lors de sa fermeture, n'offre pas de résultats fiables (puisqu'il est effectué rapidement et dans de mauvaises conditions). Les autorités demandent donc un nouvel inventaire lorsque les œuvres sont concentrées à Bruxelles, Anvers et Gand. Des experts sont d'autant plus nécessaires que l'attribution, la datation, la description iconographique et l'analyse de l'état de conservation doivent s'accompagner d'une estimation en vue de la vente. Le 26 octobre 1776, un commissaire à Anvers demande à cet effet, au Comité, l'aide du peintre André Corneille Lens. Le Comité propose qu'il soit accompagné par le peintre paysagiste Anthonissen (1737-1794) afin de confronter leurs opinions [43]. De Lannoy, à Bruxelles, choisit le peintre Dumesnil qui sera amené à estimer l'ensemble des œuvres, ainsi que Donckers [44]. On retrouve également en tant qu'expert J.-L. Krafft qui a une grande expérience des ventes depuis vingt-cinq ans [45] et le sculpteur François-Joseph Janssens pour l'expertise de quelques sculptures [46]. Certaines œuvres sont dans un mauvais état de conservation et nécessitent une restauration qui sera effectuée par Frédéric Dumesnil [47].

Les autorités doivent ensuite définir les modalités de la vente. Elles seront déterminées par le Conseil privé qui s'occupe de la liquidation des biens des jésuites depuis la disparition du Comité jésuitique en 1776 [48]. Les autorités hésitent entre une vente publique et de gré à gré à un particulier. Après avoir abandonné l'option d'une vente exclusive au collectionneur bruxellois Pauwels, elles optent pour une vente publique aux enchères dans chacune des trois villes où sont centralisées les œuvres. La vente à Gand se déroule à partir du 5 mai 1777, celle de Bruxelles dès le 12 mai et celle d'Anvers à partir du 20 mai. Les œuvres restantes sont concentrées à Bruxelles pour y être proposées soit de gré à gré entre 1777 et 1779, soit aux enchères le 30 septembre 1779 [49]. Deux œuvres n'ont pas trouvé acquéreur et seront annexées à la vente des tableaux des couvents supprimés, le 12 septembre 1785 [50]. Outre la difficulté à choisir le type de vente approprié, les autorités doivent faire face à des opposants qui déprécient les œuvres et vont jusqu'à les détériorer. De Lannoy, chargé de ventes, rapporte que « Certains gens se faisaient un malin plaisir de déprécier les tableaux ; d'autres personnes très sympathiques à la compagnie supprimée, contrariaient ouvertement l'agent du gouvernement. J'en ai une preuve, dans ce qui est arrivé dans ce tableau de St Yves par Rubens. Dans la foule qui s'était quelquefois trouvée dans la salle, on est parvenu à détacher le tableau de St Xavier, aussi peint par Rubens, et à le faire tomber dans celui de St Yves. Il était impossible que cela arrivât sans dessein. Heureusement le dommage, qui est seulement dans une partie de la draperie, peut se réparer sans détériorer en rien le tableau » [51].

Les résultats financiers de la vente des tableaux provenant de la dissolution des jésuites sont peu réjouissants. Les dépréciations par les partisans de l'ordre, le défaut d'amateurs et le type d'œuvres n'ont pas permis d'atteindre les profits escomptés. Les frais de transport et de personnel ont encore diminué les bénéfices [52].

3. Conséquences artistiques de la sécularisation

Les conséquences artistiques peuvent s'analyser par l'impact de la vente successivement sur le phénomène de décontextualisation et de recontextualisation des œuvres d'art.

La décontextualisation des œuvres sécularisées, leur extraction de leur lieu d'origine, se présente comme la conséquence la plus évidente de la suppression d'établissements ecclésiastiques. Contrairement aux prévisions gouvernementales, la plupart des acheteurs sont des particuliers et les œuvres aboutissent dans des collections privées à l'étranger. La sécularisation aboutit à une décontextualisation sous forme de privatisation des œuvres. Certains acheteurs sont des marchands ou « hommes de paille » qui acquièrent des tableaux pour des souverains étrangers [53]. Lorsque des œuvres aboutissent dans des collections princières ouvertes au public, la sécularisation des tableaux conduit à une décontextualisation qui débouche sur une forme de muséalisation. Louis XVI acquiert, par l'intermédiaire du marchand de Roy, certains tableaux qui viendront enrichir sa collection partiellement exposée au Palais du Luxembourg depuis le 14 octobre 1750 [54]. De nombreux artistes des Pays-Bas se déplacent à Paris où Guillaume Bosschaert, futur conservateur du musée de Bruxelles, vit depuis 1761 [55]. Il y demeure officiellement dans le but de perfectionner sa formation juridique mais il y a probablement enrichi sa pratique et ses connaissances artistiques en visitant la collection royale ouverte au public. À l'époque de la vente, en 1771, des tableaux jésuites aux Pays-Bas, celle-ci est complètement réorganisée. Louis XVI nomme le comte d'Angiviller à la direction des Bâtiments du Roi. Ce dernier développe une véritable politique d'achat axée principalement sur les écoles flamande et hollandaise et projette le rassemblement des œuvres de la collection dans la grande galerie du Louvre sous le nom de *museum* [56]. Le roi de France possédait déjà quelques œuvres flamandes puisque Marie de Médicis avait commandé à Rubens vingt-quatre toiles illustrant les différents épisodes de sa vie et les avait placées dans une galerie inaugurée en mai 1625 [57]. La vente des œuvres jésuites dans les Pays-Bas, en 1777, va permettre au comte d'Angiviller d'enrichir la section flamande de la collection royale, tout comme la suppression des jésuites en France, en 1764, avait permis d'accroître la section française [58]. Il acquiert *La Visitation* de Jan Lievens qui provient de l'église des Jésuites de Bruxelles, *Le Christ ressuscité apparaissant à la Vierge* de Theodoor van Thulden peint pour le maître-autel de l'église des Jésuites de Bruges et *Le Martyre de Saint-Liévin* de Rubens provenant de l'église des Jésuites de Gand [59]. Cette dernière œuvre sera placée au musée de Bruxelles en 1802, lors du premier envoi du gouvernement français [60]. Le comte d'Angiviller tente également, mais sans succès, d'acheter des tableaux directement à des édifices ecclésiastiques non supprimés dans les Pays-Bas autrichiens.

La muséalisation des œuvres jésuites n'est pas l'apanage de la France. L'Autriche, qui cherche à enrichir la collection impériale, utilise une sorte de droit de préemption et les autorités exceptent de la vente quelques tableaux flamands au profit de la galerie du Belvédère de Vienne. Comme en France, la collection autrichienne est en plein réaménagement. Marie-Thérèse, sous l'influence de son fils Joseph II, corégent depuis la mort de son père François-Étienne de Lorraine, regroupe à la

galerie du Belvédère, l'ensemble des tableaux dispersés dans les résidences impériales. Vienne possède déjà plusieurs œuvres flamandes qui proviennent de Léopold-Guillaume, fils de Ferdinand II qui exerçait, à Bruxelles, la fonction de gouverneur des Pays-Bas dans la première moitié du XVIIe siècle. Sa collection était gérée par le peintre David Téniers le Jeune. Lorsque Léopold-Guillaume revient à Vienne en 1657, il emmène ses œuvres et les lègue à son neveu, l'empereur Léopold Ier. Un siècle plus tard, Joseph II souhaite enrichir la galerie du Belvédère de nouvelles œuvres flamandes provenant de la suppression des jésuites. Le chancelier Wenceslas de Kaunitz-Rittberg en informe, à Bruxelles, le ministre plénipotentiaire Georges Adam de Starhemberg, le 10 novembre 1775 [61]. Le peintre Rosa est chargé de sélectionner les œuvres pour Vienne ; il choisit deux tapis ainsi que trente-deux œuvres, dessins et tableaux, dont un de Crayer, plusieurs Rubens et Van Dyck [62]. Dans un premier temps, Kaunitz refuse de payer ces œuvres mais finit par accepter sous la pression du Comité jésuitique qui argue du déficit de ses fonds [63]. Alors que le Comité se bat pour éviter l'exportation des chefs-d'œuvre hors des Pays-Bas autrichiens, Limpens, un de ses membres, se félicite de l'envoi d'œuvres à Vienne : « c'est un nouveau relief que l'école flamande de peinture acquiert, par l'avantage de voir une partie de ses chefs-d'œuvre disposés dans la galerie de nos augustes souverains » [64]. Au XIXe siècle, l'historien Charles Piot critiquera violemment ces propos : « La pensée exprimée par Limpens était une adulation à l'adresse d'un gouvernement étranger, toujours prêt à dépouiller le pays de ses chefs-d'œuvre ; une phrase inventée à plaisir dans le but de justifier un acte inique, qui enleva pour toujours à notre pays ses objets d'art les plus précieux » [65].

Avec le mouvement de décontextualisation de l'œuvre d'art, issu de la logique de sécularisation, a coexisté, dès la suppression des jésuites, un phénomène de recontextualisation. Comme nous l'avons vu [66], la restitution de tableaux dans les églises apparaît, pour les autorités, comme le meilleur expédient pour éviter l'exportation des œuvres vers l'étranger. Le gouvernement désire également favoriser l'achat d'œuvres par des ecclésiastiques. La mesure visant à excepter de la vente les tableaux d'autels enchâssés n'est appliquée que partiellement et quelques-uns de ces tableaux sont placés à la galerie du Belvédère à Vienne [67]. Ces mesures d'exception de la vente s'étendent quelquefois à d'autres types de tableaux : l'archevêque de Malines obtient les œuvres de l'église de cette ville [68] et l'évêque d'Anvers arrive à récupérer quelques œuvres de faible valeur pour son église devenue paroissiale [69]. Quant au désir du gouvernement de favoriser l'achat d'œuvres par des établissements ecclésiastiques pour éviter l'exportation, il n'est pas comblé. Les ecclésiastiques sont en effet inquiets de leur propre sort et leurs finances sont basses. Il faut cependant relativiser les propos de De Lannoy, selon qui, seul le chapitre de Nivelles s'est porté acquéreur. Une dizaine d'institutions religieuses ont fait l'acquisition de quelques dizaines d'œuvres d'art au total [70]. L'exportation des chefs-d'œuvre de l'école flamande n'a pas pu être endiguée par la recontextualisation et, dès lors, des amateurs d'art tel Derival craignent l'extension des suppressions d'ordres religieux : « 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 » [71].

4. Deux événements contemporains de la vente des œuvres jésuites

Avant l'extension des mesures de sécularisation sous le régime autrichien puis français, deux événements contemporains de la suppression des jésuites témoignent d'une décontextualisation de tableaux par achat et de l'implication de l'État dans la politique artistique des œuvres ecclésiastiques.

La collection flamande de la galerie du Belvédère, déjà enrichie de quelques œuvres jésuites en 1775, s'accroît, en 1777, de tableaux de Rubens achetés à l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg à Bruxelles. Cet établissement possédait les panneaux de Rubens formant le retable de l'autel de la confrérie de Saint-Ildephonse, érigé en 1588. La description de Mensaert témoigne des déplacements et démembrements à l'intérieur même de l'édifice pour lequel l'œuvre a été créée : « À côté de l'autel et à droite on remarque un tableau qui passe pour un des chefs-d'œuvre de Rubens. Il représente la sainte Vierge assise qui revêt d'une chasuble le cardinal Ildefonse ; l'on y voit aussi quatre vierges si gracieusement peintes, que la vue en est frappée d'admiration. Sur le haut de ce tableau est une gloire, où trois anges se tiennent par la main. (...) Ce tableau se fermait autrefois avec deux battans (*sic*). Il y a plus de quarante ans qu'on les a sciés en deux dans leur épaisseur. De sorte que les portraits de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, qui étaient peints sur le dehors, sont portés depuis ce temps à côté du tableau. Ces portraits sont grands comme nature. On voit l'archiduc qui est à gauche et à côté de lui saint Jacques. Un morceau d'architecture, un rideau rouge et un ciel éloigné terminent le fond. L'archiduchesse est de même à genoux, et derrière elle sainte Élisabeth. Le fond est à peu près dans le même goût. La sainte famille qu'on voit à l'opposite était peinte sur le revers de ces portraits. Les deux morceaux ont été joints avec tant d'adresse, qu'on a de la peine à s'en apercevoir. Dans ce tableau la Vierge est assise tenant l'enfant Jésus sur son giron ; sainte Anne à côté d'elle tenant le petit saint Jean debout. De l'autre est saint Joseph qui présente une branche de pommier à l'enfant Jésus. Trois anges paraissent entre les branches du pommier, lequel est entouré d'un rideau de couleur jaunâtre » [72]. L'abbaye du Coudenberg demande, pour des motifs d'ordre financier — frais élevés de construction de l'église sur la place Royale —, l'autorisation de vendre cette œuvre démembrée de Rubens. Elle revendique le droit de propriété et invoque la disparition de la confrérie de Saint-Ildefonse à laquelle elle appartenait. Le Conseil privé et le Conseil des Finances, les conseillers fiscaux du Conseil de Brabant et la Chambre des Comptes émettent leur avis : certains estiment que les œuvres appartiennent à l'État à titre d'épave, d'autres appuient l'argumentation de l'abbaye en invoquant les articles du concile de Trente. Le Conseil des Finances demande l'évaluation du triptyque à André Corneille Lens [73]. L'affaire est d'abord mise en attente par le chancelier de l'Empire, puis Marie-Thérèse accorde l'autorisation de vente à condition que la galerie de Vienne en soit l'acquéreur [74]. Ces tableaux, retirés de la vente des jésuites à laquelle ils avaient provisoirement été joints, sont transportés à Vienne [75]. Des décontextualisations ponctuelles se sont déjà produites antérieurement dans les Pays-Bas suite à la vente de certaines œuvres par des établissements ecclésiastiques. Le 25

février 1706, le chapitre de l'église Sainte-Gudule autorise les marguilliers à procéder à la vente de tableaux de Rubens, de Crayer et autres qui ornent la chapelle du Saint-Sacrement [76], en vue d'acquérir une boiserie et de nouvelles orgues.

Le gouvernement autrichien ne se contente pas de vendre les œuvres sécularisées et d'enrichir la galerie impériale. Parallèlement aux tentatives de recontextualisation d'une partie des œuvres jésuites dans des édifices religieux, Vienne tente de gérer la propriété artistique de l'Église. L'État s'insinue, en septembre 1777, dans la gestion des richesses artistiques de l'Église pour éviter une nouvelle exportation des chefs-d'œuvre vers l'étranger. Il s'inquiète des ventes des biens de mainmorte dont font partie beaucoup d'œuvres d'art. La mainmorte est un privilège principalement détenu par l'Église qui exclut certains biens des droits de succession, les rend inaliénables et les détache théoriquement des circuits commerciaux. Le gouvernement s'était déjà intéressé aux biens de mainmorte en 1753 mais la motivation était alors purement financière : l'amortissement [77]. Vingt ans plus tard, c'est l'impact artistique des mainmortes qui attire l'attention de l'État. Le gouvernement envoie aux magistrats de Gand et Bruxelles une directive qui vise, en contrôlant leur vente, à garder ces œuvres dans les Pays-Bas autrichiens, pour satisfaire les artistes et amateurs d'art. L'argumentation repose sur la dimension éducative de l'œuvre d'art, dans une société où l'apprentissage artistique consiste à recopier des modèles. Le souci artistique est d'autant plus justifié qu'il y a une importante tradition picturale au sein de l'école flamande. Redoutant quelque opposition, le gouvernement justifie ces mesures par un des leitmotive de la politique des États européens à la fin du XVIIIe siècle : « l'intérêt public ». Cette politique de gestion d'une partie du patrimoine nécessite en premier lieu l'inventoriage des richesses : « 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 (*sic*), 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 » [78]. C'est la dimension symbolique de ces directives qui doit être retenue, puisque peu appliquées, elles n'ont eu qu'un faible impact sur le sort des œuvres d'art. Elles étaient toutefois emblématiques d'un mouvement général de politique artistique dans les États européens. Les premières mesures réelles de contrôle des œuvres apparaissent à Venise, en 1770, où le gouvernement soumet à des inspecteurs tout déplacement ou restauration d'œuvre d'art même dans les lieux de culte [79].

Bien qu'un mouvement d'immixtion de l'État dans la gestion des biens artistiques de l'Église voie le jour à la fin du XVIIIe siècle, c'est principalement la suppression de certains ordres religieux et les sécularisations subséquentes — donc le transfert de propriété vers l'État — qui bouleverseront le sort des œuvres d'art ecclésiastiques.

2. Joseph II et la suppression des couvents

La vente des œuvres jésuites sécularisées est à peine terminée dans les Pays-Bas autrichiens lorsque la suppression des couvents jugés « inutiles » entraîne de nouveaux bouleversements artistiques. La dernière vente des tableaux jésuites a lieu le 30 septembre 1779. L'année suivante, Joseph II, corégent dès 1765, exerce la plénitude des pouvoirs et dirige seul l'Empire, suite au décès de sa mère Marie-Thérèse. Même s'il y a filiation entre le thérésianisme et le joséphisme, Joseph II n'a pas la modération de sa mère. L'ingérence de l'État dans les matières religieuses s'accentue. Henri Pirenne parle de « l'encerclement méthodique de l'Église » [80]. La politique religieuse vise notamment à réorganiser la structure de l'Église, la géographie des paroisses et la formation des curés. La suppression de certains établissements du clergé régulier apparaît comme un des aspects de cette politique religieuse. Elle tente de subvenir aux frais de la réorganisation des cadres ecclésiastiques. Cette suppression n'est plus, comme en 1773 l'application d'une mesure extérieure, le bref papal, mais émane de la volonté personnelle d'un empereur. Les dispositions législatives sont prises en Autriche par l'édit du 29 novembre 1781 et appliquées dans les Pays-Bas, par l'édit du 17 mars 1783, où cent soixante-trois couvents, abbayes et prieurés « inutiles », essentiellement les ordres contemplatifs, sont supprimés [81]. À Bruxelles, cette mesure touche notamment les institutions monastiques de Saint-Pierre, Val-Duchesse, Riches-Claires et Sainte-Élisabeth [82]. Un Comité de la Caisse de Religion est institué de mars 1783 à mars 1787. Formé de membres de l'administration, il est chargé d'exécuter les décrets et de gérer l'ensemble des biens immobiliers et mobiliers sécularisés. Le sort des œuvres d'art semble avoir fait moins l'objet de débats que lors de la suppression des jésuites. Le gouvernement opte rapidement pour la vente et, comme en 1773, le sort des tableaux est traité séparément des autres biens mobiliers. Seules deux sculptures apparaissent dans le catalogue de vente, le sort des autres reste lié aux bâtiments dans lesquels elles sont placées [83].

1. Problèmes pratiques posés par la vente

Les problèmes pratiques sont toujours nombreux malgré l'expérience acquise lors de la vente des œuvres jésuites. Les autorités sont d'abord amenées à effectuer un inventaire et un premier tri des vingt-deux mille œuvres sécularisées au sein des cent soixante-trois établissements supprimés. Ces inventaires, qui tendent à l'exhaustivité, mentionnent pour chaque œuvre, « réservé » ou « non réservé », et indiquent, de manière non systématique, l'appréciation stylistique, le support, le lieu d'origine, les dimensions et l'attribution. La majorité des tableaux, de faible valeur, restent sur place pour y être vendus aux enchères et les quelques centaines d'œuvres « réservées » sont concentrées dans les mêmes villes que les œuvres des jésuites — Bruxelles, Anvers, et Gand — où elles sont expertisées par André Corneille Lens et Guillaume Bosschaert [84]. Le premier, célèbre peintre néoclassique, a décliné l'offre de servir l'empereur Joseph II en 1781 et est installé à Bruxelles [85] ; le second est *connoisseur* et associe à sa formation artistique, une formation juridique reçue à l'Université de Louvain. Ils attribuent, décrivent, jugent l'état de conservation et estiment les œuvres en vue de la vente. À cette fin, ils peuvent utiliser les archives des

communautés religieuses [86]. Ils publient leurs résultats dans un catalogue de vente édité chez Flon, à Bruxelles qui reprend deux cent soixante-treize œuvres dont deux proviennent encore de la suppression des jésuites [87].

La vente se déroule le 12 septembre 1785 et jours suivants sous la direction de Guillaume Bosschaert, commissaire de la vente des couvents supprimés [88]. Sa double formation, juridique et artistique, convient particulièrement bien à sa charge. Il a déjà travaillé pour le gouvernement en tant que secrétaire particulier du ministre plénipotentiaire Cobenzl [89].

2. *Conséquences artistiques de la sécularisation*

Comme dans la partie consacrée à la sécularisation des jésuites, nous analysons ici les conséquences artistiques de la vente en envisageant successivement l'impact sur la décontextualisation et la recontextualisation des œuvres d'art.

La majorité des œuvres vendues sont acquises par des acheteurs privés mais certaines d'entre elles aboutiront dans les grandes collections suite aux bouleversements de la Révolution française. C'est le cas du tableau de Gaspard de Crayer représentant *La Vierge à l'Enfant entourée de saints*, provenant du prieuré des Sœurs-Augustines de Sept-Fontaines-lez-Bruxelles, acquis par le marchand Millioty. Cette œuvre sera saisie le 14 septembre 1799, suite à l'émigration de ce dernier et placée au musée central des arts de Paris [90]. Certains acheteurs fournissent, directement ou indirectement, des tableaux au roi de France, soit en les achetant à sa demande, soit en les lui proposant après achat. Une lettre de Guillaume Bosschaert, chargé de la vente nous informe de l'achat d'œuvres par les marchands de tableaux Bettels et de Roy, déjà présents lors de la vente de 1777 [91]. Ils semblent travailler pour Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, peintre de genre, marchand de tableaux parisien et principal fournisseur de la couronne en matière artistique [92]. Ce petit-neveu du célèbre peintre Charles Le Brun s'intéresse particulièrement à l'école flamande à laquelle il consacrera un ouvrage, une dizaine d'années plus tard [93]. Guillaume Bosschaert porte un jugement critique sur ces marchands de tableaux : « Les marchands d'ici sont au désespoir, spécialement un nommé Bettels et de Roy, qui ont acheté les Crayers n° 713 et 3289. J'ai appris que ces Messieurs qui envoient aussi ces deux tableaux à Paris, faisaient cabale dans l'espoir de faire classer ces deux tableaux pour les plus beaux de la collection des Crayer, mais vous savez trop bien à quoi vous en tenir pour être effrayé de cette clique dans laquelle Le Brun jouera le plus grand rôle puisque c'est à lui que je crois ces tableaux adressés » [94]. Le passage est extrait de la correspondance que cet expert chargé de la vente a entretenue secrètement avec le comte d'Angiviller et ses envoyés. Le comte, directeur des Bâtiments du roi, qui avait déjà acheté quelques œuvres flamandes en 1777 pour le Palais du Luxembourg, crée l'année suivante, une commission pour transférer les collections royales dans la grande Galerie du Louvre. La collection du Palais du Luxembourg fermera en 1779. Le peintre parisien Hubert Robert est nommé, en 1784, garde des tableaux du roi mais des discussions techniques retardent le projet d'aménagement de la grande Galerie [95]. En 1785, le comte d'Angiviller ignore que son projet muséologique n'aboutira que sous la Révolution française, lorsqu'il émigrera en Allemagne. Il s'enthousiasme pour la vente des tableaux des couvents supprimés dans les Pays-Bas qui peut être

l'occasion d'enrichir la collection flamande de Louis XVI. Il souhaite acheter les œuvres secrètement, afin d'éviter une montée des prix, inévitable si le gouvernement autrichien apprend que des représentants du roi de France sont présents à la vente. À cette fin, l'architecte Charles de Wailly, qui avait rencontré Guillaume Bosschaert lors d'un séjour dans les Pays-Bas, prend contact avec celui-ci par l'entremise du peintre tournaisien Piat-Joseph Sauvage, installé à Paris. En tant que commissaire de la vente, Bosschaert n'a pas le droit d'acheter de tableaux mais il contourne cette interdiction en chargeant le peintre restaurateur Pierre-Joseph Thys de l'achat des œuvres qu'il remettra au comte d'Angiviller et il s'enthousiasme de la mission qui lui est confiée : « Rien au monde, mon cher monsieur, ne pouvoit me flatter davantage que la confiance que vous avez inspiré à monsieur le comte d'Angivilliers (*sic*) ; je vous prie de lui en témoigner ma vive et sincère reconnoissance, en l'assurant que je ferai tout ce qui dépendra de ma prudence pour remplir complètement ses vues » [96]. Il permet à Sauvage d'examiner les œuvres avant la vente et divulgue les prix qu'espèrent en tirer les autorités autrichiennes. Cinq œuvres au moins partiront de cette manière pour Paris [97]. Il poussera le zèle jusqu'à abandonner au comte d'Angiviller le tableau que lui avait promis le gouvernement en échange de son travail. Quelles sont les motivations de Bosschaert ? Il tire certes un certain profit matériel puisqu'il reçoit une somme d'argent pour le dédommager du tableau légué et une « précieuse collection » que Guiffrey identifie comme une série de gravures du roi [98]. L'analyse de la correspondance fait cependant apparaître une autre motivation que l'aspect financier. Ce *connoisseur* exulte devant la formation des grandes collections et particulièrement celle de Paris, qu'il a pu visiter quelques années auparavant. Il désire participer à la formation de ce musée qui vise à représenter l'ensemble des écoles de peinture : « Les chefs-d'œuvre de l'Italie, de la Flandre confondus dans une seule collection attesteront à tous les siècles la direction de M. le comte d'Angiviller. Daignez pardonner l'enthousiasme que vous m'avez inspiré, Monsieur le Comte ; je m'égare peut-être, mais trop d'indifférence ou de sang-froid ne répondroit pas à l'élévation de vos vues » [99]. Il a conscience de participer à l'expatriation des chefs-d'œuvre de l'école flamande mais ses remords s'estompent à l'idée que s'il ne saisit pas l'occasion, c'est un autre qui le fera : « 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 » [100]. La sécularisation des œuvres d'art se révèle, pour lui, le meilleur moyen d'enrichir les musées. Pour le comte, Bosschaert tente d'acheter des œuvres, directement auprès d'établissements ecclésiastiques et collectionneurs privés à Cambrai, Anvers, Dusseldorf, Gand et Munich, mais ces projets échouent [101]. Un an après la vente des tableaux des couvents supprimés, il fait part au comte de son impatience : « Je trouve en général que les bonnes choses diminuent, mais on parle de nouvelles suppressions de couvents » [102]. En effet, ces suppressions amènent une grande quantité d'œuvres sur le marché de l'art et sont le moyen le plus adéquat d'amplifier le processus de muséalisation. Celles dont il parle sont sans doute les quelques abbayes supprimées en 1786 dont Saint-Jacques-sur-Coudenberg à Bruxelles, le Val-des-Écoliers à Mons, les abbayes de Cambron et de Parc [103].

Le gouvernement autrichien va, lui aussi, comme lors de la dissolution des jésuites, profiter de la sécularisation des œuvres d'art pour enrichir la collection impériale. La galerie du Belvédère à Vienne est en pleine réorganisation. L'expert bâlois Chrétien de Mechel a remplacé Rosa ; le musée est accessible au public trois fois par semaine depuis 1783 et le catalogue de la collection paraît en français en 1784. La présentation des œuvres est très moderne : elles sont classées chronologiquement, par école, au sein desquelles elles sont groupées par artiste [104]. En 1785, la galerie s'enrichit de quelques œuvres flamandes. L'initiative revient au nouveau ministre plénipotentiaire, Louis Charles Belgiojoso, qui transmet le catalogue dressé par Bosschaert au chancelier de l'Empire Kaunitz. Ce dernier écrit à Joseph II, le 19 avril 1785 : « Le comte de Belgioïoso m'a remis le catalogue ci-joint des tableaux, qui, parmi ceux qui ont appartenu aux couvents supprimés aux Pays-Bas, ont paru d'un certain prix. Et comme il se pourrait que Votre Sacrée Majesté Impériale et Royal Apostolique trouvât à propos d'en réserver quelques-uns pour sa gallerie (*sic*), le ministre a cru devoir en différer la vente jusqu'à ce qu'il sera informé de ses souveraines intentions à ce sujet. Je supplie donc Votre Majesté de daigner me les faire connaître, et je suis à ses pieds avec le plus profond respect » [105]. Joseph II choisit sept tableaux : cinq qu'il identifie précisément et « les deux pièces de Crayer reconnues pour les plus belles et les mieux conservées » qui seront choisies par André Corneille Lens [106]. Belgiojoso est informé du choix de l'empereur le 5 mai 1785 [107]. Joseph II ne se contente pas de sélectionner quelques œuvres parmi les tableaux sécularisés, il demande également d'acquérir, par troc, deux tableaux de l'église des Dominicains d'Anvers : « Je ne doute point qu'il n'y auroit moyen d'acquérir ces deux tableaux, en les trocquant (*sic*) contre deux autres contenus dans le présent catalogue, soit de Rubens, de Crayer ou de quelques autres maîtres qui pourront être à la convenance de ces religieux. Le département en instruira le comte de Belgioïoso en conséquence, en lui recommandant de tâcher qu'on prenne tous les soins possibles tant à l'emballage qu'à l'envoi de ces tableaux » [108]. Charles Piot a montré que l'empereur parle en fait d'un seul tableau de Michelangelo da Carravagio, *La Vierge et l'enfant Jésus accompagnés de saint Dominique et d'autres religieux, qui distribuent le rosaire au peuple.* Ce tableau sera finalement acquis par Vienne. Le Comité de la Caisse de Religion fut obligé, en vue d'obtenir le tableau, de le remplacer par une copie effectuée par de Quertenmont, directeur de l'Académie d'Anvers, et d'offrir une toile attribuée à Van Dyck [109].

Comme lors de la suppression des jésuites, un mouvement de recontextualisation coexiste avec celui de la sécularisation. La plupart des biens immobiliers ont été réutilisés comme maisons de force, marchés au bois, grains ou manufactures [110]. Les biens mobiliers, quant à eux, pouvaient s'intégrer dans la politique de réorganisation des paroisses et servir à doter de nouvelles cures ou enrichir d'anciennes. Dans cette optique, le gouvernement abandonne aux ecclésiastiques une partie des biens sécularisés : autels, bancs de communion, orgues et vêtements sacrés. Les matériaux du couvent des Carmélites déchaussées de Bruxelles vont servir à l'aménagement de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg. Par ailleurs, le Comité favorise l'échange, par les ecclésiastiques, d'argenterie usée contre une quantité équivalente de neuve [111] et les autorise à racheter une partie des tableaux sécularisés, comme le fera l'archevêque

de Malines [112]. L'argent provenant des ventes des œuvres sécularisées servira en partie à l'édification de nouvelles paroisses, l'ouverture d'écoles et à des affectations caritatives. S'il y a bien eu sécularisation des œuvres d'art aboutissant à leur décontextualisation, il convient cependant de relativiser ses conséquences puisque l'Église a bénéficié au travers de la réaffectation, d'une certaine contrepartie financière.

3. Conclusion

L'année 1773 apparaît comme une date clé dans l'histoire artistique des Pays-Bas autrichiens puisqu'elle bouleverse à la fois le statut de l'artiste et celui de l'œuvre d'art. La suppression des corporations libère l'artiste des entraves institutionnelles et les débuts de la sécularisation enclenchent le passage de l'œuvre d'art des établissements ecclésiastiques vers l'État. Deux questions apparaissent conjointement : comment l'artiste va-t-il définir son rapport à la société [113] et quelle destination donner à l'œuvre d'art sécularisée ? Le lent mouvement de sécularisation est entamé et plusieurs artistes vont y participer suite aux deux vagues de suppression — à dix ans d'intervalle — sous les deux derniers souverains de la période autrichienne. La disparition de la Compagnie des Jésuites en 1773, sous Marie-Thérèse, et celle des couvents jugés « inutiles » en 1783, sous son fils Joseph II, impliquent le passage de nombreux biens immobiliers et mobiliers ecclésiastiques dans le domaine de l'État. Le gouvernement doit notamment faire face à la gestion des nombreuses œuvres d'art, dont les peintures représentent un problème particulier puisque les sculptures suivent le sort des bâtiments dans lesquels elles sont placées et que l'orfèvrerie est considérée dans sa valeur marchande. Les conséquences artistiques de la sécularisation des tableaux vont occuper sans interruption, de 1773 à 1785, les autorités autrichiennes qui s'efforcent de trouver une nouvelle destination aux tableaux : la destruction, la conservation ou la vente. Lors de ces deux mesures de sécularisation, le critère financier domine et la majorité des tableaux sont vendus. Les tentatives de création d'un musée à Bruxelles, formé des œuvres sécularisées, échouent, mais certaines œuvres vont enrichir les deux grandes galeries princières de Vienne et Paris. La sécularisation apparaît comme le moyen le plus commode d'enrichir les collections puisque les achats aux églises sont rares et difficiles : Marie-Thérèse et Joseph II doivent exercer des pressions pour réussir leurs acquisitions.

Le mouvement de sécularisation sous la période autrichienne et son impact sur la décontextualisation des œuvres d'art doivent toutefois être relativisés. Des bouleversements antérieurs ont quelquefois touché les tableaux détenus par des institutions ecclésiastiques. Des démembrements ont remis en cause leur intégrité, des déplacements au sein de l'édifice les ont partiellement décontextualisés et des ventes à des particuliers les ont totalement décontextualisés et abstraits de leur fonction cultuelle. La politique religieuse de Marie-Thérèse et de Joseph II, qui amorce le phénomène de sécularisation, se limite à la Compagnie des Jésuites et aux ordres contemplatifs. Cette sécularisation sélective n'a, en outre, pas décontextualisé l'ensemble des œuvres de ces institutions ecclésiastiques. Il y a eu simultanément un mouvement de recontextualisation avec restitution du droit de propriété par vente ou abandon à l'Église. Joseph II semble davantage privilégier la vente aux

ecclésiastiques que sa mère puisque l'archevêque de Malines reçoit les œuvres jésuites de sa ville et qu'il achète les œuvres sécularisées provenant des couvents jugés inutiles. Que ce soit par abandon ou vente, le souci de replacer certains tableaux dans les lieux de culte indique que le gouvernement ne rejette pas catégoriquement la dimension religieuse de l'œuvre d'art. Ses motivations sont cependant plus artistiques que cultuelles et la recontextualisation permet soit d'éviter les dégradations engendrées par l'enlèvement des œuvres enchâssées, soit de freiner l'exportation des tableaux due aux achats par des étrangers. L'église apparaît simultanément comme un lieu de culte où les fidèles peuvent prier devant les retables et une « école » où les artistes peuvent venir copier les œuvres des maîtres de l'école flamande. L'église, — compromis entre les dimensions religieuse et artistique, cultuelle et éducative — permet aux autorités autrichiennes de repousser l'idée d'un musée régional qui engendrerait des frais et porterait ombrage à la galerie du Belvédère en pleine réorganisation. Enfin, le gouvernement ne s'implique pas seulement dans les œuvres ecclésiastiques lors du transfert de propriété consécutif à la sécularisation, mais également dans une politique artistique qui tend à éviter l'exportation des tableaux appartenant aux mainmortes.

La période autrichienne est un merveilleux laboratoire, une initiation, une « école de la sécularisation » pour les périodes suivantes. Si, extérieurement, les sécularisations autrichiennes aboutissent à la vente des œuvres, elles ont fait l'objet de nombreux débats qui ont successivement envisagé les différentes possibilités, de la vente à la conservation, de la décontextualisation à la recontextualisation, de la prédominance de la valeur financière sur les valeurs cultuelle, artistique et éducative, de la conservation au sein d'un musée à celle dans l'église pour contrer l'exportation. Plus encore que de l'héritage des opinions diverses, les périodes postérieures bénéficieront de l'expérience pratique nécessaire lors d'une sécularisation. La gestion de milliers d'œuvres d'art nationalisées a amené le gouvernement autrichien, pendant plus de dix ans, à instaurer une infrastructure capable d'inventorier, trier, sélectionner, transporter, attribuer, dater, décrire, estimer, restaurer, et vendre. Si les mesures sont arrêtées par le Comité jésuitique puis par la Caisse de Religion, l'application en revient à des artistes et amateurs d'art qui sont confrontés aux problèmes pratiques, qui créent un réseau de connaissances et y acquièrent l'expérience qui pourra se transmettre jusqu'à la période française. Frédéric Dumesnil mourra en 1791 sans voir naître le projet d'un musée à Bruxelles, André-Corneille Lens ne jouera plus de rôle majeur sous la période française et le comte d'Angiviller finira sa vie en exil, laissant à la Révolution le soin d'inaugurer le musée du Louvre, alors que beaucoup d'autres continueront sous des formes diverses à être des acteurs de premier plan dans la gestion du patrimoine artistique : le garde des tableaux de Louis XVI, Hubert Robert, participera à l'administration du Museum de la République jusqu'en 1802, l'architecte Charles de Wailly qui a organisé l'achat de tableaux flamands pour le roi de France participera aux conquêtes artistiques de la Convention dans les Pays-Bas et sera membre de l'administration du Museum, le marchand Jean-Baptiste Lebrun, qui charge d'autres d'acheter des œuvres sécularisées, jouera également un rôle dans les « extractions » de la Convention. Parmi les Belges aussi, plusieurs personnalités réapparaîtront : le peintre Pierre

Joseph Thys qui s'est chargé des enchères de tableaux flamands pour Louis XVI sera restaurateur du musée de Bruxelles et membre de nombreuses commissions de tri ; le sculpteur François-Joseph Janssens qui apparut comme expert sous les Autrichiens, deviendra directeur des travaux publics dans le département de la Dyle et sera à la base de la conservation des œuvres, et Guillaume Bosschaert qui a secrètement participé à l'exportation de chefs-d'œuvre flamands vers la collection du roi de France deviendra conservateur et ardent défenseur des tableaux du musée de Bruxelles.

A la veille de la période française, le mouvement de sécularisation des œuvres d'art est amorcé mais les établissements ecclésiastiques détiennent encore la majorité des pièces maîtresses de l'école flamande. Contrairement à l'Autriche et la France, les Pays-Bas méridionaux ne possèdent aucune institution muséale monarchique ouverte au public, mais une série d'amateurs et d'artistes locaux sont sensibilisés à la notion, tout en germe, de « patrimoine artistique ».

Notes

[1] DERIVAL, *Le voyageur dans les Pays-Bas autrichiens ou lettres sur l'état actuel de ces pays*, 6 t., Amsterdam, 1782-1783.

[2] J.-B DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris-Anvers, 1792 et *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais : avec des portraits gravés en taille douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières*, 4 t., Paris, 1753-1763.

[3] Sur les collections privées, voir P. SALMON, *De la collection au musée*, Bruxelles, 1958.

[4] F. ANTOINE, *La vente des biens nationaux dans le département de la Dyle*, Bruxelles, année académique 1995-1996, p.11, (thèse de doctorat sous la dir. de H. Hasquin).

[5] P. THURMAN et E. PUT, « La suppression ! », dans *Les jésuites belges 1542-1992. 450 ans de Compagnie de Jésus dans les Provinces belgiques*, Bruxelles, 1992, pp. 109-115.

[6] W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 267.

[7] K. POMIAN, « Musées et patrimoine », dans *Patrimoines en folie*, pp. 180-183, (sous la dir. de Henri Pierre Jeudy), Paris, 1990.

[8] 31 mars 1775, Rapport de Kaunitz cité par P. BONENFANT, *La suppression de la Compagnie de Jésus dans les Pays-Bas autrichiens (1773)*, Bruxelles, 1925, p. 140. (Mémoires de l'Académie Royale de Belgique. Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, t. XIX, fasc. 3).

[9] W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 270.

[10] M. BRUWIER, *Trésors communaux, cinquante peintures. Introduction à l'histoire des musées communaux*, Bruxelles, 1960, p. 35.

[11] W. SCHEELEN, *op. cit*, p. 273.

[12] 18 février 1774, François Pauwels au Conseil des Finances publié par W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 323, annexe 2.

[13] 31 mars 1774, François Pauwels au Conseil des Finances. publié par *ibid.*, pp. 326-327, annexe 7.

[14] A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I, Paris, 1992, p. 865.

[15] 31 mars1774, Pauwels au Conseil des Finances ; publié par W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 283.

[16] C. PIOT, « Les tableaux des collèges des Jésuites supprimés en Belgique », *B.A.R.S.L.B.A.*, 2e série, t. XLVI, 1878, pp. 139-153 et D. COEKELBERGHS, « Précisions sur la vie et l'œuvre du peintre-restaurateur bruxellois Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791) », *B.I.R.P.A.*., t. XI, 1969, p. 196, note 340.

[17] A.G.R.-C. J., Extrait du Protocole du Comité établi pour les Affaires des ci-devants Jésuites, 6/A, f° 768 v° : 13 août 1774, rapport.

[18] A. JACOBS, « Lens Andries Cornelis », dans *Le dictionnaire des peintres belges du XIVe siècle à nos jours*, t. II, Bruxelles, 1995, p. 637.

[19] Cette association est composée de A. Cordon, graveur en taille douce. O. Le May, De Glimes, N. Faber, J.B. Waghemans, Boschaert, F. Van der Puy, Luytens et J. Rokaert, peintres. Godecharle, J. Fernande et Fr. Janssens, sculpteurs.

[20] E. JACQUES, *Joseph Fernande*, Bruxelles, 1957, pp. 78-79.

[21] *Ibid.*, p. 79.

[22] 11 novembre 1774, rapport, 14e point ; cité par P. BONENFANT, *La suppression* ..., p. 140.

[23] 31 mars 1775, rapport. cité par *loc. cit.*

[24] A.G.R.-C. J., n° 7/B, f° 40 : 28 avril 1775, Crumpipen au Comité jésuitique.

[25] A. REY, *op. cit.*, t. II, p. 1294.

[26] L. SABATINI, *Le Musée de l'Art wallon. Liège*, Bruxelles, 1988, pp. 10-11. (Musea Nostra, n° 7).

[27] *Ibid.*, pp. 11-12.

[28] P. THURMAN et E. PUT, *op. cit.*, p. 114.

[29] W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 267.

[30] A.G.R.-C.J., Extrait du Protocole du Comité établi pour les Affaires des ci-devants Jésuites, 6/A, f° 768 v° : 13. août 1774, rapport.

[31] 31 mars 1775, rapport. cité par P. BONENFANT, *op. cit.*, p. 140.

[32] A.G.R.-C. J., n° 7/B, f° 40 : 28 avril 1775, Crumpipen au Comité jésuitique.

[33] 11 septembre 1779, De Lannoy au Conseil des Finances. publié par W. SCHEELEN, *op. cit.*, pp. 340-341, annexe 14.

[34] *Ibid.*, p. 314.

[35] *Loc. cit.*

[36] A.G.R.-C.J., n° 7/B, f° 40 : 28 avril 1775, Crumpipen au Comité jésuitique.

[37] 30 mai 1777, rapport de De Lannoy ; publié par W. SCHEELEN, *op. cit.*, pp. 329-331, annexe 10.

[38] *Loc. cit.*

[39] *Loc. cit.*

[40] F. X. DE BURTIN, *Catalogue de tableaux, vendus à Bruxelles depuis l'années 1773. avec les noms de maitres [sic] mis en ordre alphabétique, et la désignation du sujet, de la grandeur et du prix de chaque pièce en argent de change, avec l'extrait de la vie de chaque peintre*, Bruxelles, 1803.

[41] Il s'agit de *Saint Ignace de Loyola* et de *Saint François-Xavier*, voir W. SCHEELEN, *op. cit.*, pp. 265-266.

[42] C. PIOT, « Les tableaux des collèges des Jésuites supprimés en Belgique », *B.A.R.S.L.B.A.*, 2e série, t. XLVI, 1878, p. 141.

[43] W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 266.

[44] *Ibid.*, p. 269.

[45] *Ibid.*, p. 305.

[46] J. OGONOVSZKY et D. VAUTIER, « François-Joseph Janssens », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, Bruxelles, 1985, p. 102 (sous la dir. de D. COEKELBERGHS et P. LOZE).

[47] W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 301. Sur le rôle de restaurateur de Dumesnil, voir D. COEKELBERGHS, « Précisions sur la vie et l'œuvre du peintre-restaurateur bruxellois Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791) », *B.I.R.P.A.*., t. XI, 1969, pp. 172-178. Sur l'évolution de la restauration et de la conservation à travers les différents régimes étudiés, voir pp. 169-174.

[48] Les problèmes d'éducation sont réglés par la récente Commission royale des Etudes et la liquidition des biens des jésuites est traitée par le Conseil privé.

[49] W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 313.

[50] *Ibid.*, pp. 312-314.

[51] C. PIOT, « Les tableaux des collèges... », p. 145.

[52] W. SCHEELEN, *op. cit.*, pp. 314-315.

[53] *Ibid.*, p. 319.

[54] *Loc. cit.*

[55] Il est encore à Paris mi-juillet 1764 lorsque Philippe Goswin de Neny fuit dans cette ville et l'y retrouve ; voir B. BERNARD, « Amours et voyages : les pérégrinations méditerranéennes de Philippe-Goswin de Neny et sa correspondance avec Marie-Caroline Murray », *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, t. VII, 1992, p. 189.

[56] A. ROY, *Le XVIIe siècle flamand au Louvre. Histoire des collections*, Paris, 1977, p. 17.

[57] *Ibid.*, p. 3.

[58] G. BAZIN, *Le temps des musées*, Liège-Bruxelles, 1967, p. 131.

[59] A. BREJON de LAVERGNEE, J. FOUCART et N. REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 1979, p. 190.

[60] Voir pp. 84-86.

[61] 23 novembre 1775, Kaunitz à Starhemberg cité par P. BONENFANT, *La suppression...*, p. 140.

[62] Liste dans C. PIOT, « Les tableaux des collèges... », pp. 146-148.

[63] 21 décembre 1776, Kaunitz à Starhemberg. cité par P. BONENFANT, *La suppression...*, p. 140 et C. PIOT, « Les tableaux des collèges... », p. 141.

[64] 8 janvier 1777, Protocole du Conseil des Finances ; cité par C. PIOT, « Les tableaux des collèges... », p. 153.

[65] *Loc. cit.*

[66] Voir pp. 18-19.

[67] C. PIOT, « Les tableaux des collèges... », p. 152 et W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 300, note 77.

[68] W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 303.

[69] C. PIOT, « Les tableaux des collèges... », p. 151.

[70] W. SCHEELEN, *op. cit.*, pp. 309 - 310.

[71] DERIVAL, *op. cit.*, t. II, p. 33.

[72] G.P. MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763, pp. 10 sq.

[73] A. JACOBS « André Corneille Lens », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (sous la dir. de D. COEKELBERGHS et LOZE), Bruxelles, 1985, p. 68.

[74] C. PIOT, « Les tableaux enlevés à la Belgique en 1785 », *B.A.R.B.*, 2e série, t. XLIII, n° 6, juin 1877, p. 774.

[75] W. SCHEELEN, *op. cit.*, p. 307.

[76] A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, t. III, Bruxelles, 1975, p. 320 (M. MARTENS éd.).

[77] F. ANTOINE, *op. cit.*, pp. 11-12.

[78] 18 septembre 1777, Marie-Thérèse au magistrat de Gand et 30 septembre 1777, Charles de Lorraine au magistrat de Bruxelles ; toutes deux citées par 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*, Bruxelles, 1987, p. 27 (Exposition aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, du 7 mai au 28 juin 1987). La ville de Bruxelles transmet en octobre 1777 la liste des tableaux appartenant à des mainmortes. Ce document est publié par A. WAUTERS, *Inventaire des cartulaires et autres registres faisant partie des archives anciennes de la ville*, Bruxelles, 1894, pp. 528-539.

[79] K. POMIAN, *op. cit.*, p. 192.

[80] H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. V, Bruxelles, 1926, p. 406.

[81] F. ANTOINE, *op. cit.*, p. 43.

[82] L. JANSSENS, « L'implantation des couvents », dans *La région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui*, Bruxelles, 1989, pp. 156-159 (sous la dir. de A. SMOLAR et J. STENGERS).

[83] C. PIOT, « Les tableaux enlevés... », pp. 759-760.

[84] *Loc. cit.*

[85] A. JACOBS, *op. cit.*, p. 68.

[86] C. PIOT, « Les tableaux enlevés... », p. 759.

[87] B.R. Fonds Van Hulthem, n° 9408.

[88] C. PIOT, « Les tableaux enlevés... », p. 759.

[89] A.G.R.-S.E.G., n° 1076 : 20 octobre 1753 et 15 décembre 1753, Bosschaert à Cobenzl.

[90] A. ROY, *op. cit.*, pp. 23-25.

[91] Voir p. 21.

[92] A. ROY, *op. cit.*, p. 18.

[93] J.-B.-P. LEBRUN, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, Paris, 1792 (vol. I et II). 1796 (vol. III).

[94] S.d. [fin septembre 1785], Bosschaert à Sauvage. publié 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 », *N.A.A.F.*, 2e série, t. II, 1880-1881, p. 106.

[95] G. Bazin, *op. cit.*, pp. 151-155.

[96] S.d., ca. août 1785, Bosschaert à de Wailly. publié par J.-J. GUIFFREY, *op. cit.*, p. 98.

[97] *Note du prix des tableaux achetés pour M. d'Angiviller*, de la main de Bosschaert, s. d., publié par J.-J. GUIFFREY, *op. cit.*, p. 106, annexe VI.

[98] 11 octobre 1785, Bosschaert à Angiviller. publié par *ibid.*, p. 110.

[99] 4 novembre 1785, Bosschaert à Angiviller, publié par *ibid.*, p. 116.

[100] 23 novembre 1785, Bosschaert à Angiviller, publié par *ibid.*, p. 122.

[101] *Ibid.*, pp. 114-128.

[102] 7 mai 1786, Bosschaert à Angiviller, publié par *ibid.*, p. 128.

[103] C. PIOT, « Les tableaux enlevés... », p. 771.

[104] L. BENOIST, *Musées et muséologie*, Paris, 1960, p. 16.

[105] 19 avril 1785, Kaunitz à Joseph II. publié par C. PIOT, « Les tableaux enlevés... », p. 762.

[106] Entre le 19 avril et le 5 mai 1785, Joseph II. cité par C. PIOT, « Les tableaux enlevés... », pp. 762-763.

[107] *Loc. cit.*

[108] *Loc. cit.*

[109] *Ibid.*, p. 770.

[110] F. ANTOINE, *op. cit.*, pp. 37-39.

[111] A.G.R.-C. R., n° 282. cité par *ibid.*, p. 31.

[112] G. DE SCHEPPER, *La réorganisation des paroisses et la suppression des couvents dans les Pays-Bas autrichiens sous le règne de Joseph II*, Bruxelles-Louvain, 1942, pp. 228-229 et A. VERHAEGEN, *Le cardinal Franckenberg archevêque de Malines*, Bruges, 1889, p. 425.

[113] Nous développerons cette problématique dans le cadre d'une thèse de doctorat sous la direction du professeur Hervé Hasquin.

CHAPITRE II

Les développements sous la période française

1. La Convention et les conquêtes artistiques de l'an II (1794)

1. Introduction historiographique

L'historiographie belge de la seconde moitié du XIXe siècle s'est insurgée contre la perte des chefs-d'œuvre de l'école flamande. Les prises d'œuvres par les Autrichiens au profit de la galerie de Vienne sont considérées comme une atteinte majeure au patrimoine artistique belge. L'historien et archiviste Charles Piot écrit en 1877, à propos des œuvres envoyées à Vienne par Joseph II lors de la suppression des couvents « inutiles » : « Ces peintures, propriétés inaliénables de notre pays et dont nous avions payé la valeur au moyen de nos propres finances, passèrent à Vienne, où les Belges peuvent aller les admirer et en déplorer la perte ». Il parle de cette Autriche, « toujours prête à nous enlever nos chefs-d'œuvre » [1] et finit son article en condamnant l'achat des Rubens de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg, par Marie-Thérèse en 1777, « prélude » aux « vols » de la période française : « Notre pays fut à cette occasion, comme toujours, la victime de l'étranger. Il perdit ses chefs-d'œuvre, dut en payer les valeurs, y compris les frais de transport et d'emballage, avant de les voir enlever à jamais. Témoin de spoliations bien cruelles, il n'eut pas même la force, ni le droit de protester contre des actes semblables, exécutés à l'ombre par une puissance appelée à protéger nos provinces contre les déprédations et les envahissements de l'ennemi. C'étaient les préludes des vols commis en Belgique sur une échelle bien plus grande pendant la domination de la France » [2]. Plus que les quelques œuvres envoyées à Vienne sous la période autrichienne, les prises artistiques des Français dans les Pays-Bas méridionaux en 1794 déchaînent les plumes. Charles Piot, officiellement chargé d'une étude sur ces événements, publie, en 1883, un ouvrage intitulé *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*. La même année, le politicien catholique, Pierre de Decker, écrit un article sur les restitutions de 1815, dans lequel il déplore que dans le domaine artistique, « notre histoire (...) renferme des pages bien sombres et bien pénibles pour notre patriotisme » [3]. Il condamne entièrement le régime français et les Belges qui y ont collaboré, ce qui l'amène même à vilipender

ceux qui ont tenté de récupérer les œuvres envoyées à Paris, et qui ont, de ce fait, cautionné les conquêtes artistiques. Il écrit à propos du conservateur du musée de Bruxelles Guillaume Bosschaert : « Ratifiant ainsi le fait accompli des spoliations officielles, il mendie quelques miettes du festin de la conquête » dans un « langage, de nature à révolter notre patriotisme » [4]. En analysant les causes de ces « barbaries », Pierre de Decker brandit le « fameux démon de l'athéisme ». La période française se caractérise par le danger de « l'athéisme et de l'anarchie ». « L'action combinée de ces deux principes de dissolution se fit sentir surtout dans le domaine des arts » [5]. Dans une métaphore astronomique, il inverse le discours révolutionnaire qui se voyait comme l'aboutissement du siècle des Lumières. La période française pour ce politicien se caractérise plutôt par son obscurantisme : « Il est de fait que, de même qu'il y a, dans le monde physique, des éclipses de soleil, il y a parfois, dans le monde moral, ce qu'on peut appeler des éclipses d'intelligence et de bon sens ; il y a des périodes sombres où il fait nuit dans les âmes. Dans ces moments de prostration générale des esprits et des cœurs où l'humanité semble faire une halte dans la boue, le génie des arts s'enfuit à tire-d'aile vers les sphères sereines de l'idéal, en s'écriant : De la lumière ! De la lumière! (*Immer licht* !) » [6]. Ces événements doivent nous amener à être dorénavant plus vigilants, ils ne peuvent « que nous attacher à notre nationalité, conquise au prix de tant de sacrifices et exposée peut-être encore, dans un prochain avenir, à de nouvelles et redoutables épreuves » [7]. Historiens ou politiciens — par exemple le membre de la Volksunie Paul Van Grembergen en 1994 [8] — ressortiront par la suite, périodiquement, le dossier des œuvres enlevées par Paris en 1794 pour demander la restitution de celles qui sont toujours en France.

Les historiens français sont plutôt tentés de diminuer l'impact des prises de 1794 en invoquant les précédents de la période autrichienne et en nuançant les termes. Guiffrey écrit à propos de la prise des Rubens de Saint-Jacques-sur-Coudenberg par Marie-Thérèse : « Il n'est pas indifférent de constater que ceux qui nous ont si souvent reproché d'avoir abusé de nos victoires pour dépouiller les pays conquis de leurs chefs d'œuvre, n'en ont pas usé autrement que nous, avec cette différence que leurs violences s'exerçaient, non sur des vaincus, mais sur leurs propres sujets, obligés de subir le caprice d'un maître absolu » [9] Le conservateur du Louvre, Dominique Vivant-Denon, soutenait déjà la même argumentation en 1815, lors des restitutions : « si l'on veut se rappeler ce qui se passa sous l'empereur Joseph II, lorsqu'il détruisit quelques couvents de la Belgique, dont il fit emporter les plus beaux à Vienne, on saurait gré à la France d'avoir sauvé ces monuments» [10]. L'historien Ferdinand Boyer conteste l'utilisation du terme de pillage pour ces événements puisque la France ne vise pas à dépouiller une région mais à « rassembler un trésor artistique que chaque homme pourrait librement admirer » [11].

Après une courte analyse de la première occupation française qui n'a pas eu de répercussion marquante dans le domaine artistique, nous étudierons, séparément puis comparativement, les trois organisations chargées des « conquêtes artistiques » en 1794. Cette période qui s'étend jusqu'à la fin de la Convention ne sera envisagée que dans le mouvement de sécularisation puisqu'aucune recontextualisation n'y a été associée.

2. *Première occupation française*

Lorsque Léopold II, grand-duc de Toscane, succède à son frère Joseph II qui meurt le 20 février 1790, la situation politique des Pays-Bas est des plus tendue. En 1789, les révolutions liégeoise et brabançonne éclatent. La révolution brabançonne s'étend à peu près à l'ensemble des Pays-Bas méridionaux qui instituent l'État fédératif de la République des États Belgiques Unis. Les autorités autrichiennes sont contraintes de fuir et ne reviennent qu'à la fin de 1790. Une restauration modérée intervient sous les gouverneurs généraux Marie-Christine et Albert-Casimir de Saxe-Teschen. François II, fils de Léopold, accède au trône en 1792, peu avant l'arrivée des Français dont la première occupation s'étend de la victoire de Jemappes (6 novembre 1792) à la défaite de Neerwinden (18 mars 1793). En France, la Convention nationale est mise en place depuis un peu plus d'un mois (21 septembre 1792), l'armée occupe Nice, la Savoie et la rive gauche du Rhin, la royauté est abolie et la République proclamée. Cette période est marquée par le procès de Louis XVI qui est condamné à mort et guillotiné le 21 janvier 1793. La Révolution a nationalisé les biens du clergé (2 novembre 1789), des émigrés (9 novembre 1791), de la Couronne (10 août 1792), et des académies (8 août 1793). Les autorités n'ont pas encore adopté une position claire face aux œuvres d'art nationalisées et hésitent entre destruction, épuration et conservation du patrimoine. Le vandalisme s'exprime de manière spontanée ou officialisée, par exemple sur les sculptures de la galerie des rois et du portail de Notre-Dame de Paris en septembre-octobre 1793 [12]. Dans ce contexte, il est difficile de respecter les œuvres dans les régions conquises par les armées. Les autorités françaises ne sont pas assez sensibilisées pour prendre des mesures de conservation et des actes de vandalisme vont émerger. Elles se concentrent sur les réquisitions des biens de première nécessité et, dans le domaine artistique, seule l'argenterie, intéresse les Français pour sa valeur métallique, comme elle avait intéressé les Autrichiens lors de leur retraite six mois plus tôt [13]. Le sort des œuvres d'art n'est pas envisagé séparément et suivra celui des autres biens passés sous la tutelle française.

Les autorités autrichiennes ont laissé, durant leur retraite, de nombreux biens qui sont réquisitionnés par l'armée française et les administrations locales tentent d'obtenir leur propriété. L'amateur d'art Bosschaert, élu le 16 novembre parmi les quatre-vingts représentants provisoires de Bruxelles, est chargé, avec deux autres de ses concitoyens, de défendre la position des « Belges » auprès du général Dumouriez. Le procès-verbal de la réunion indique bien que l'administration provisoire estime que « ces effets devroient appartenir à la nation belgique, et non à la nation françoise (...) » [14]. Sous la pression de Georges Jacques Danton, un décret du 15 décembre 1792 proclame l'extension de la nationalisation aux biens ecclésiastiques qui sont dès lors sécularisés. L'article IV dispose que les généraux mettront tout de suite sous « la sauvegarde et la protection » de la République française tous les biens meubles et immeubles appartenant au gouvernement autrichien comme aux établissements ecclésiastiques. Il semble cependant que ce décret n'ait pas été systématiquement appliqué suite à l'opposition de certains membres de l'administration française et de la population [15]. Le général Dumouriez le critique ouvertement dans son discours du 31 janvier 1793 : « nous n'avons pas conquis la Belgique, nous avons seulement

chassé les tyrans qui l'opprimaient (...) ; nous n'avons pas le droit de saisir les revenus publics et les biens du clergé dans un pays qui ne nous appartient pas (...) » [16]. La population s'oppose aux représentants chargés d'inventorier et de placer les biens sous séquestre. Lorsque l'armée française quitte les Pays-Bas en mars 1793, ce n'est pas le décret qui a un impact sur les œuvres ecclésiastiques mais les pillages accompagnant la déroute militaire. Dumouriez s'en indigne, le 12 mars, à la Convention, « On a insulté avec impudence leurs opinions religieuses. On a profané par un brigandage très peu lucratif les instruments de leur culte » [17]. Dumouriez finira par passer aux Autrichiens en avril. La seconde restauration autrichienne, suite à la victoire de Neerwinden (18 mars 1793), reçoit un accueil assez favorable de la population qui vient de subir de nombreuses exactions militaires françaises. Le gouverneur général Charles-Louis et le ministre plénipotentiaire François Georges de Metternich-Winneburg n'administreront les Pays-Bas qu'à peine plus d'un an puisque les Français reprennent le territoire dès juin 1794.

3. *Seconde occupation française*

Lorsque les Français remportent la victoire de Fleurus (26 juin 1794), Robespierre est à la veille de son exécution (28 juillet 1794) et le régime de la Terreur touche à sa fin. Au sein de l'armée, les généraux sont plus ouvertement conquérants que lors de la première occupation avec Dumouriez. Avant leur entrée dans les Pays-Bas, l'arrêté du 15 septembre 1793 parle de « droits de la guerre » « Les généraux commandant les armées de terre et de mer de la République, renonçant désormais à toute idée philanthropique par le peuple français dans le but de faire sentir aux nations étrangères le prix et les avantages de la liberté, se conduiront envers les ennemis de la France de la même manière que les puissances coalisées se conduisent à son égard, et exerceront à l'égard des pays et des individus subjugués par les armes les droits ordinaires de la guerre » [18]. Henri Pirenne a très bien caractérisé le comportement des Français lors de la seconde occupation : « La Révolution abandonne l'idéalisme humanitaire, pour s'imprégner d'un esprit de plus en plus réaliste. Elle ne prétend pas affranchir les peuples, mais les dominer : elle devient ouvertement impérialiste. Épuisée par la lutte gigantesque qu'elle soutient contre le monde, elle est forcée d'ailleurs, sous peine de mourir de faim et de misère, d'exploiter les pays conquis. Elle leur applique sans scrupule la loi du vainqueur. N'a-t-elle pas sur eux, en même temps que la supériorité de la force, la supériorité des principes ? » [19].

Dans un contexte politique difficile, sur fond de crise économique, l'armée française réquisitionne les biens de consommation comme le grain, d'autres objets indispensables à la République et étend même les prélèvements aux œuvres d'art, alors que les tableaux ne présentent pas de valeur marchande immédiate. Malgré les difficultés de transport, les autorités militaires débordées se chargent, durant la progression des troupes, de l'envoi des œuvres à Paris. L'intérêt artistique de la Convention dans les pays conquis n'a pu se développer que suite à l'évolution du comportement des Français vis-à-vis de leur propre patrimoine. Grâce aux interventions de Puthod de Maisonrouge, Antoine Renouard, Charles Gilbert Romme et Jean Mathieu entre 1790 et 1793, la République abandonne le vandalisme et l'abbé Grégoire présente, d'août à septembre 1794, à la Convention, ses trois célèbres

rapports à ce sujet. La prise de conscience de l'importance de l'art amène les autorités à excepter certaines œuvres des ventes des biens nationaux, à les concentrer dans le *Museum* de Paris et à éviter leur exportation vers l'étranger. Les œuvres, d'art comme les autres biens nationalisés, devaient être vendues mais une Commission des Monuments fut instituée en 1790 pour gérer spécifiquement les objets d'art. La Convention lui assigna la mission de se concerter avec la Comité des Finances, en vue d'élaborer un texte relatif à la « distraction des monuments des arts et sciences du nombre des effets mobiliers qui doivent être vendus » [20]. L'ensemble des décisions artistiques seront dès lors centralisées au sein de cette commission qui deviendra, en 1793, la Commission temporaire des Arts et aura pour mission d'inventorier les richesses artistiques de la République. Les débats se portent alors sur le choix de leur lieu de conservation. Tandis que certains défendent la concentration des chefs-d'œuvre au sein du Louvre, inauguré le 10 août 1793, d'autres prônent la décentralisation départementale où des embryons de musées, non reconnus officiellement, se forment à partir d'œuvres nationalisées comme à Blois et Rouen dès 1792 [21]. La Convention ne se positionne pas ouvertement dans le débat mais prend des mesures pour éviter l'exportation des œuvres. Son décret du 28 février 1794 dispose que « le comité de Salut public prendra toutes les mesures convenables pour empêcher l'exportation des objets qui peuvent intéresser les arts et enrichir le *muséum* national » et elle demande à cette fin, le 10 mars 1794, que l'armée contrôle les frontières [22].

Ce souci artistique de la République va l'amener à organiser « l'importation » des chefs-d'œuvre des territoires conquis par ses armées, afin d'enrichir le Louvre qui, de musée national, se transforme en musée universel. Le thème des conquêtes artistiques apparaît clairement en février 1794, lorsqu'un des membres de la Commission temporaire des Arts « expose qu'en pays ennemi et par-delà les frontières, des arts sont détruits, et que la République se trouve privée de beaucoup d'objets précieux d'instruction » [23]. Le 25 février, deux jours après cette intervention, le conventionnel Sergent écrit en ce sens au Comité d'Instruction publique. Il condamne les excès des troupes françaises qui détruisent certaines œuvres et recommande leur protection par leur extraction : « Je pense qu'il serait très utile que vous envoyiez aux armées du Rhin et de la Moselle deux artistes de la Commission des Arts. J'ai su par un ingénieur, artiste lui-même et surtout connaisseur de tableaux, que nos troupes avaient brûlé de superbes Rubens, pris sur nos ennemis. Il est important de ménager dans ces contrées les chefs-d'œuvre qui s'y trouvent assez abondamment répandus. Les Romains, en dépouillant la Grèce, nous ont conservé de superbes monuments ; imitons-les » [24]. La victoire française de Fleurus, le 26 juin, va permettre l'application de ce principe dans les Pays-Bas méridionaux où trois organismes sont institués pour appliquer les « conquêtes artistiques ». Nous les étudierons successivement, par ordre de leur apparition et ensuite de manière comparative.

1. Agences de Commerce et d'Approvisionnement

L'initiative de la création des « Agences de Commerce et d'Approvisionnement pour l'extraction en pays conquis des objets de commerce, arts et sciences » [25],

surnommées « agences d'extraction ou d'évacuation », revient à la Commission du Commerce et des Approvisionnements issue de la scission de la Commission des Subsistances, le 10 février 1794 [26]. Elle en propose la création au Comité de Salut public qui institue, par le décret du 13 mai 1794, une agence auprès de chaque armée, mais les créations effectives ne se feront que dans les mois qui suivent [27]. La première est créée auprès de l'armée du Nord et des Ardennes, le 14 juin 1794, douze jours avant que cette dernière ne remporte la bataille de Fleurus et ne prenne les Pays-Bas autrichiens [28]. Par la suite, des agences seront établies à toutes les frontières, auprès des armées des Alpes et d'Italie, de Moselle et du Rhin, des Pyrénées et même à l'intérieur de la République auprès de l'armée de l'Ouest qui se charge des rébellions en Vendée.

Les matières pour lesquelles ces agences sont compétentes sont très larges. Le décret du 13 mai mentionne, dans son préambule, qu'elles sont « spécialement chargées de faire transporter les objets d'approvisionnements, commerce, arts et sciences qui y seront trouvés propres au service de la République (...) ». Face à la diversité des objets qui pourront être récoltés, l'article II précise qu'ils seront transmis à des commissions spécialisées selon leur catégorie. Les convois d'œuvres d'art, section particulière des « objets de science et instruction », seront destinés à la Commission de l'Instruction publique.

Théoriquement, les agents ne pourront réquisitionner que les objets d'émigrés ecclésiastiques ou laïques : ceux qui appartiennent « au gouvernement ennemi, aux communautés, corps, congrégations, ainsi qu'aux particuliers, mais dans le cas seulement où ceux-ci auraient quitté leur domicile (...) » [29]. Chaque agence comptera trois membres qui pourront nommer des aides et travailleront sous la surveillance des représentants du peuple [30].

Le 12 juin 1794, deux jours avant la création effective de l'agence, la commission nomme trois spécialistes auprès des armées du Nord et des Ardennes. Les bureaucrates Louis Joseph Maniez et Charles Marie Richet sont chargés respectivement de l'approvisionnement et des réquisitions générales, ainsi que de la « tenue générale des bureaux » [31]. La recherche des œuvres d'art incombe à Pierre-Jacques Tinet, « dessinateur de l'habillement des armées » qui participera plus tard aux conquêtes artistiques en Italie, avant de devenir le conservateur du Musée spécial de l'école française à Versailles, de 1798 à sa mort en 1803 [32]. Il aurait prélevé septante-trois œuvres, issues d'établissements ecclésiastiques, de juillet à août 1794, surtout dans le nord de la Belgique et à Bruxelles, puis le long du Rhin en septembre-octobre 1794, pour revenir en octobre-novembre de la même année [33].

Les agences sont officiellement supprimées le 21 février 1795 [34] mais leurs activités avaient déjà été suspendues entre le 16 et 23 novembre 1794 pour cause de « vices de cette administration et [de] l'indice trop probable des malversations de plusieurs de ses préposés » [35]. L'importance de la mission artistique de Tinet semble déjà s'affaiblir à partir du 7 octobre 1794, lorsqu'il cesse d'être agent de commerce et d'approvisionnement et est placé sous la direction des commissaires d'Instruction publique [36].

2. *Artistes envoyés secrètement*

Le 26 juin 1794, date de la victoire française de Fleurus, le Comité d'Instruction publique, désirant sans doute contrer la création dix jours plus tôt de l'Agence de Commerce et d'Approvisionnement de l'armée du Nord, propose au Comité de Salut public d'« envoyer secrètement, à la suite de nos armées, des artistes et gens de lettres instruits qui, dans les endroits où pénétreront les troupes républicaines, enlèveraient avec précaution les monuments qui intéressent les arts et les sciences » [37]. Le Comité de Salut public s'enthousiasme de cette proposition qu'il reprend à son compte et, n'attendant pas le dossier du Comité de l'Instruction chargé de proposer des candidats ainsi que les œuvres à prendre, envoie une lettre le 13 juillet 1794 aux représentants du peuple Guyton-Morveau et Frécine à Bruxelles [38]. Ceux-ci s'empressent d'appliquer les ordres et nomment, le 18 juillet, Jacques-Luc Barbier, ancien élève de David et lieutenant du cinquième régiment de hussards, et Léger, adjoint aux adjudants généraux [39]. Différents collaborateurs, membres pour la plupart de l'armée, et possédant une formation artistique, se joignent à eux. Les archives conservées aux Archives générales du Royaume [40] mentionnent Floriot, canonnier montagnard et dessinateur à l'état-major de l'armée du Nord, Franiski, Pierre Charles Guyot, ancien élève de Suvée et brigadier fourrier à la 32e Division à Gand, Krantz, grenadier, Guénaud, sculpteur et canonnier, Métayer, ainsi que les peintres Pierre Morage et Paul Rabillon.

Barbier et Léger sont exclusivement chargés de l'extraction des œuvres d'art, « morceaux de peinture et de sculpture et autres productions de génie (...) » [41]. Les autorités militaires et civiles doivent leur obéir sous peine « d'exécution militaire » mais ils sont tenus de présenter un compte rendu quotidien et de travailler en accord avec la Commission temporaire des Arts [42].

Comme les membres de l'Agence de Commerce, Barbier et Léger suivent la progression des armées : ils arrivent à Anvers le 31 juillet 1794, quatre jours après les militaires. Ils parcourent le Brabant entre fin juillet et septembre, notamment Malines, Bruxelles et Louvain [43] puis suspendent leur travail lorsque Barbier accompagne le premier envoi de tableaux à Paris, où il prononce un discours à la Convention le 20 septembre 1794 : « Trop longtemps ces chefs-d'œuvre avaient été souillés par l'aspect de la servitude, c'est au sein des peuples libres que doit rester la trace des hommes célèbres (...) » [44]. Ferdinand Boyer conclut, à partir des archives de Paris, que l'Agence de Commerce et les commissaires nommés par les représentants du peuple ont ensemble emporté de Belgique cent vingt-neuf tableaux et deux sculptures ; ce qui signifierait, tenant compte de ce qui précède, cinquante-six œuvres par Barbier et Léger [45]. Avant un détour par Zaventem, ces deux agents ont enlevé à Bruxelles douze œuvres de Rubens, Van Dyck, de Crayer, Sallaert et Coxcie, provenant toutes d'établissements ecclésiastiques : les églises des Alexiens, des Capucins, des Petits-Carmes, Sainte-Catherine, Notre-Dame-de-la-Chapelle, Saint-Géry et Sablon [46].

Selon G. Brière, la suspension de la mission de ces commissaires se fait insensiblement en octobre-novembre 1794, époque à laquelle le citoyen Barbier n'aurait plus été chargé que du transport de certaines œuvres emmagasinées à Lille [47]. En fait, tout comme les agents de Commerce et d'Approvisionnement, l'arrêté du 7

octobre 1794 place Barbier, Léger et leurs collaborateurs sous la direction des quatre commissaires d'Instruction publique. Cependant les termes ne sont pas identiques puisque les agents de Commerce sont « réunis » aux commissaires de l'Instruction publique tandis que Barbier et Léger sont placés « sous leur direction » [48].

3. Commissaires du Comité d'Instruction publique

Le Comité d'Instruction publique formé de savants dont Monge et Lakanal, et d'hommes de lettres dont Chénier et Fabre d'Églantine, s'intéresse également aux conquêtes artistiques et prend conscience de son importance lorsque la Commission de Commerce et d'Approvisionnement lui demande des conseils le 8 juillet 1794. Le Comité refuse de collaborer et invoque son ignorance de l'arrêté de création de l'Agence de Commerce et d'Approvisionnement [49]. Il fait alors pression sur le Comité de Salut public pour obtenir ses propres agents, mais celui-ci prend lui-même la direction des opérations en confiant l'organisation aux représentants du peuple, le 18 juillet. Le Comité d'Instruction publique ne désarme pas et, dès le lendemain de la nomination de Barbier et Léger, soit le 19 juillet, il désigne ses propres agents [50]. Ceux-ci ne seront véritablement actifs qu'après l'arrêté du 20 août 1794, portant révision de la composition des membres suite à l'échec des Robespierristes à la Convention, le 9 thermidor an II (27 juillet 1794) [51].

Chacun de ces « commissaires pour la recherche des objets de sciences et d'art dans la Belgique et dans les pays conquis par les Armées du Nord et de Sambre et Meuse » a sa spécificité [52]. On y rencontre le bibliothécaire Michel Leblond, le spécialiste en histoire naturelle André Thouin, le géologue Barthélémy Faujas de Saint-Fond, le peintre Jean-Baptiste Lebrun et l'architecte Charles de Wailly [53], auxquels sont adjoints quatre collaborateurs, dessinateurs ou commis aux écritures [54]. Aux termes de l'arrêté du 20 août 1794, leur mission consiste à « recueillir tous les monumens (*sic*), toutes les richesses, toutes les connoissances, qui ont rapport aux arts, aux sciences, pour enrichir la République » [55] mais, dans les faits, ils ne semblent pas s'occuper des œuvres d'art dont la plupart avaient déjà été réquisitionnées par les autres organismes et leur travail se limite à des conquêtes littéraires et scientifiques [56].

Ils parcourent les anciens Pays-Bas autrichiens [57] de septembre à octobre 1794 et atteignent Bruxelles, avant de se rendre aux abbayes voisines de Diegem, Grimbergen et Affligem. Ils passent par Malines et reviennent à Bruxelles qu'ils quittent « en y établissant un correspondant » [58]. Ils vont ensuite à Louvain, Tirlemont, Saint-Trond, Tongres, Liège, Herve, Theux, Verviers et Spa puis se déplacent le long du Rhin, entre novembre 1794 et janvier 1795, dans « Le désir de faire marcher de front leurs conquêtes littéraires avec celles des armées de la république, [ce qui] les a engagés à suspendre leurs opérations dans la Belgique » [59]. Seuls Leblond et de Wailly reviendront à Bruxelles alors que les autres commissaires se rendent dans les Provinces-Unies jusqu'en juin 1795.

Leblond et de Wailly bénéficient, lors de leur retour à Bruxelles, en février 1795, du soutien du représentant du peuple Frécine qui rappelle, dans un arrêté du 23 février, qu'ils sont chargés de recueillir « dans les édifices publics, monastères et maisons d'émigrés dans tout le pays conquis, les livres, manuscrits, cartes, estampes, tableaux tant originaux que copies, statues, bas-reliefs, meubles précieux et

généralement les divers objets d'art qu'ils jugeront dignes de figurer dans les collections du Musaeum (*sic*) de la République » [60]. L'article III de cet arrêté va jusqu'à les dispenser de dresser l'inventaire de leurs prises « à cause de la rigueur de l'hiver et attendu la nécessité d'accélérer cette utile récolte » [61]. Cependant cet arrêté n'a pas beaucoup d'impact, puisque selon Leblond, les représentants du peuple, Pottier et Pérès, « annulèrent en quelque sorte l'arrêté de Frécine (...) » [62]. Leblond et de Wailly demandent par écrit des explications au Comité d'Instruction publique les 2 et 20 mars 1795, mais, ne recevant pas de réponse, ils « regardèrent leur mission comme terminée (...) » et rentrent à Paris pour rendre compte de leur mission au comité, qui approuvera néanmoins leur travail antérieur [63].

4. Vision comparative des trois organismes chargés des conquêtes artistiques

Les trois organisations chargées des conquêtes scientifiques dans les Pays-Bas méridionaux sont successivement instituées après la victoire de Fleurus en juin, juillet et août 1794. Elles se chargent chacune séparément et concurremment des recherches d'objets « d'art et science » jusqu'à la centralisation sous la direction du Comité d'Instruction publique, officiellement arrêtée le 7 octobre 1794, mais dont l'effectivité ne se fera ressentir que dans les mois suivants, jusqu'à leur arrêt que l'on peut dater en février 1795. Les agents de Commerce et d'Approvisionnement et les artistes envoyés secrètement opèrent en Belgique surtout de la fin de juillet à septembre et les commissaires de l'Instruction publique plutôt de septembre à octobre. Étant donné que les agents et commissaires ne semblent pas avoir systématiquement inventorié les œuvres prises — inventaires dont ils sont parfois officiellement dispensés —, le nombre total d'œuvres ainsi prises ne peut être qu'approximatif. Pour l'ensemble de la Belgique, il devrait être inférieur à deux cents et la comparaison entre différentes listes [64] nous permet de penser que les Français ont pris, selon Charles Piot, dans le Brabant, trente-sept œuvres [65]. Si le nombre est faible, en revanche, la qualité est impressionnante : il s'agit essentiellement d'œuvres de Rubens, Van Dyck et de Crayer.

Chacun des trois organismes chargés des prises artistiques présente des particularités propres et leur apparition successive dénote une évolution dans le niveau de direction, la compétence et le nombre des membres, les matières traitées et l'aire d'activité. La direction des opérations évolue vers l'organe le plus concerné par les objets « d'art et science ». Pierre-Jacques Tinet est chargé des confiscations artistiques mais dépend d'une structure qui s'occupe plus généralement de toutes les réquisitions. Barbier et Léger sont placés sous la direction du Comité de Salut public et des représentants du peuple, mais doivent collaborer avec une institution artistique, la Commission temporaire des Arts. Enfin, Michel Leblond et ses collaborateurs dépendent directement du Comité d'Instruction publique formé de savants et d'artistes. Cette organisation est d'autant plus apte à remplir cette fonction que les prises artistiques se conçoivent essentiellement dans l'optique de l'instruction des artistes. Parallèlement, les membres nommés au sein de ces institutions possèdent un niveau de spécialisation de plus en plus développé et une indépendance croissante par rapport au pouvoir militaire. Pierre-Jacques Tinet est dessinateur de l'habillement des armées et ses compétences artistiques sont très critiquées par le marchand de tableaux

Lebrun [66]. Barbier, lieutenant, est un artiste formé par David, Léger est adjoint aux adjudants généraux. Les agents de l'Instruction publique n'ont plus rien à voir avec le pouvoir militaire et sont des personnalités éminentes dans leur domaine comme le montre le choix de l'architecte Charles de Wailly et du célèbre professeur d'histoire naturelle André Thouin. Outre l'accroissement des compétences des commissaires, leur nombre tend également à augmenter. Tinet est seul à s'occuper des œuvres d'art, ensuite les représentants du peuple nomment deux personnes et enfin les commissaires de l'Instruction publique sont au nombre de cinq. Cet accroissement semble être lié à l'extension des types d'objets d'art et science saisis. Même si, dès les premiers arrêtés, il est fait mention des « objets d'arts et sciences », les deux premières organisations ne s'occupent en fait que de tableaux et il faut attendre la mise en place des commissaires de l'Instruction publique pour que les premières « conquêtes scientifiques et littéraires » commencent réellement. Excepté les artistes envoyés secrètement, les deux autres structures auront une extension géographique au-delà des Pays-Bas méridionaux, dans les territoires conquis par l'armée française. Les Agences de Commerce se retrouveront le long du Rhin en septembre et octobre 1794 et les commissaires de l'Instruction publique, outre la région rhénane entre novembre 1794 et janvier 1795, visiteront les Provinces-Unies de février à juin 1795 et l'Italie à partir de 1796.

Les prises d'œuvres dans les Pays-Bas sont la première application du principe d'extraction artistique qui sera ensuite étendu à l'Allemagne, aux Provinces-Unies, à l'Italie et même à l'Espagne et l'Égypte. Les prises en Allemagne se développeront surtout sous l'Empire, après les conquêtes de 1805 et 1806, suite aux victoires d'Austerlitz, d'Ulm et de Iéna. Les œuvres d'art ne proviennent pas toutes d'établissements ecclésiastiques comme dans les Pays-Bas et l'une des plus belles prises est celle des deux cent quatre-vingt-dix-neuf tableaux de la galerie de l'électeur de Hesse-Cassel [67], ouverte au public en 1760 [68]. Les opérations artistiques dans les Provinces-Unies [69] sont directement postérieures à celles effectuées dans les Pays-Bas. Les armées françaises y pénètrent durant l'hiver 1794-1795 et établissent un État satellite de la France, la République batave. Une partie des commissaires de l'Instruction publique, qui avaient écumé les Pays-Bas, s'y rendent de février à juin 1795. Les réquisitions artistiques y sont moins nombreuses et plus circonscrites puisque les commissaires ne prennent que la collection de Guillaume V d'Orange, qu'il avait abandonnée à La Haye lors de son départ, et qui contient, outre des objets divers, cent quatre-vingt-douze tableaux dont trente-deux de l'école flamande [70]. Aucune œuvre ne provient d'un établissement ecclésiastique dans un pays à majorité protestante et dès lors peu enclin à orner les édifices cultuels. Les œuvres d'art prises dans les Pays-Bas, le long du Rhin ou dans les Provinces-Unies en 1794 et 1795, ne sont qu'une étape vers l'Italie, l'Égypte et la Grèce qui, dans l'imaginaire néoclassique de l'époque, représentent le but ultime des artistes pour qui l'Antiquité symbolise la perfection. Un membre de la Commission temporaire des Arts exprime cette idée dans une lettre du 8 juillet 1794, alors que les dépouillements artistiques des Pays-Bas commencent à peine : « les chefs-d'œuvre égyptiens, grecs et romains finiront par compléter nos musées et nos arènes (...). Commençons toujours par acquérir ceux des Pays-Bas » [71]. Dans ce contexte, l'enthousiasme comme

l'opposition face à ce genre de conquêtes prendront des proportions encore jamais atteintes. Aux fêtes grandioses organisées lors de l'arrivée des différents convois provenant d'Italie, s'opposent les discours de réprobation tel celui de Quatremère de Quincy [72]. Les prises en Italie [73] débutent avec la campagne de Napoléon Bonaparte en 1796 et sont le fait de commissaires dont certains avaient déjà opéré dans les Pays-Bas — Tinet et Thouin, par exemple. Alors que dans les Pays-Bas elles s'apparentent plus à des spoliations, en Italie, elles se transforment la plupart du temps de droit de conquête en opération légale. À plusieurs reprises, Napoléon se procurera des œuvres en exécution des traités conclus lors des redditions, ce qui est, ainsi que l'a écrit Eugène Muntz, « non une spoliation (...) mais un contrat synallagmatique » [74]. Certaines œuvres d'art proviennent d'établissements ecclésiastiques mais beaucoup sont originaires de collections privées ou publiques qui s'étaient développées en Italie depuis le XVIe siècle. Les collections médicéennes du Grand Duc de Toscane à Florence [75] et les collections papales devenues le Museo Pio-Clementino, ouvert en 1772 au Vatican et arrangé de 1775 à 1782 par l'architecte Simonetti [76], ont subi le passage des Français. Ces conquêtes artistiques ne proviennent donc pas exclusivement d'une sécularisation mais également d'une nationalisation de collections particulières parfois déjà ouvertes au public.

L'argumentation pour justifier les conquêtes artistiques s'articule autour de la protection des arts, de leur rapatriement dans la patrie de la liberté et de l'intérêt économique. La France se pose en conservatrice des arts après avoir été tentée par l'iconoclasme. Henri Grégoire s'enthousiasme de l'arrivée des chefs-d'œuvre flamands : « Plus que les Romains, nous avons le droit de dire qu'en combattant les tyrans (...) nous protégeons les arts. Nous en recueillons les monuments, même dans les contrées où pénètrent nos armées victorieuses (...) de Crayer, Van Dyck et Rubens sont en route pour venir orner nos musées » [77]. Barbier, un des commissaires chargés des prises artistiques dans les Pays-Bas, souligne l'adéquation des arts à un pays libre comme la France, seule vraie patrie pour les œuvres, où les artistes pourront venir se former : « Trop longtemps ces chefs-d'œuvre avaient été souillés par l'aspect de la servitude ; c'est au sein des peuples libres que doit rester la trace des hommes célèbres ; les pleurs de l'esclave sont indignes de leur gloire et les honneurs des rois troublent la paix de leur tombeau. Les ouvrages immortels que nous ont laissés les pinceaux de Rubens, de Van Dyck, et des autres fondateurs de l'école flamande ne sont plus dans une terre étrangère. Réunis avec soin par les ordres des représentants du peuple, ils sont aujourd'hui déposés dans la patrie des arts et du génie, dans la patrie de la liberté et de l'égalité sainte, dans la République française. C'est là, c'est au *museum* national, que désormais l'étranger viendra s'instruire ; l'homme sensible y viendra s'instruire ; l'homme sensible y viendra verser des larmes devant les productions des siècles passés, et l'artiste dévoré du feu du génie y viendra puiser des modèles que son mâle pinceau, libre des chaînes du despotisme, pourra peut-être surpasser » [78]. La protection des œuvres d'art amènera un intérêt économique : « l'art nouveau de protéger les connaissances utiles au milieu du tumulte des armes, et d'appeler pour la première fois les armées à favoriser efficacement les progrès des arts sur lesquels est appuyée la prospérité nationale » [79].

L'enthousiasme témoigné par beaucoup d'artistes et d'amateurs n'empêche pas un certain scepticisme, même au sein du *museum* de Paris, à l'égard de l'iconographie, et les œuvres n'échappent à la destruction ou à l'épuration de signes que grâce à ceux qui mettent en avant la valeur éducative et la richesse stylistique. Le journal officiel *La Décade* publie, le 10 novembre 1794 [80], un compte rendu de la récente traduction française du livre de voyage de Johann Georg Förster, naturaliste et bibliothécaire, qui commente les tableaux de Rubens de la galerie de Düsseldorf et des églises d'Anvers : « Il ne peut s'empêcher de demander si des représentations hideuses peuvent s'accorder jamais avec les principes du vrai Beau ? Il étend encore plus volontiers cette question à tous les tableaux où le peintre représente un Dieu crucifié. Alors, dit-il, toute idée de divinité doit disparaître pour ne laisser voir que les dépouilles de la nature humaine dans toute leur difformité ». *La Décade* applique alors ce raisonnement à trois tableaux flamands qui viennent d'arriver à Paris : « À ces réflexions dont il est aisé de sentir la justesse, nous ajouterons quelques autres questions, qui seraient peut-être plus délicates à résoudre ». L'auteur parle de la perte du contexte religieux et du rejet de l'iconographie : « La *Descente de croix* et les deux autres grands tableaux peints sur bois, qui nous sont arrivés de Belgique avec des frais énormes, n'ont-ils pas plus perdu à leur déplacement que nous n'y avons gagné ? Tous ces hideux crucifiements peuvent-ils être supportables aux regards, ailleurs que dans les lieux où ils portent à l'âme des sentiments et des souvenirs religieux ? Les tortures, dont la mythologie catholique étale si fréquemment le spectacle, doivent-elles être offertes à un peuple délivré des superstitions du catholicisme ? Doivent-elles lui être apportées à tant de frais et de si loin ? ». L'article traite ensuite de l'accrochage muséal inadéquat qui empêche de jouir du style : « Ces représentations colossales, destinées à être vues dans un lointain magique, pourront-elles être replacées chez nous à ce point de vue nécessaire pour admirer leurs proportions et leurs formes exagérées, pour atténuer leurs défauts et faire sentir leurs beautés ? ». Et il conclut en remettant en cause les prises, au nom de la religion : « Enfin, ces trois tableaux et ceux du même genre que l'on y pourra prendre encore, ne perdent-ils pas trop de leur prix en quittant les temples consacrés à l'être souffrant qu'ils représentent, et la nation crédule pour qui cet être est encore un dieu ? ». Ces discours sur l'immoralisme de l'art touchent également le musée du Louvre, institution à laquelle les tableaux flamands sont destinés. Le Conservatoire du Louvre, le 20 août 1794, propose de « faire effacer de tous les tableaux de Rubens les signes de féodalité qui s'y rencontrent » puis conclut heureusement à « la nécessité de fermer les yeux sur les figures désagréables de féodalité, pour ne songer qu'aux grands moyens d'instruction pour les artistes dont ces tableaux sont remplis » [81]. Les conservateurs et artistes français finissent par intégrer ces œuvres malgré leur iconographie, en valorisant le style qui peut vivifier les peintres de l'école française et susciter de nouvelles créations artistiques plus en accord avec le principe de liberté de la Révolution. L'architecte Clérisseau écrit ainsi au Comité d'Instruction publique, le 8 décembre 1794 : « Peintres français, saisissez les pinceaux de Rubens, et que nos traits d'héroïsme soient immortalisés par cette touche fine et vigoureuse que vous saurez naturaliser ; que l'éclat de ce nouveau coloris mette au jour qui leur convient les miracles du civisme et de la liberté » [82].

5. *Conclusion*

La première occupation française, de novembre 1792 à mars 1793, n'entraîne pas la sécularisation des œuvres d'art, son influence artistique se marque par la réquisition des objets ayant une valeur matérielle telle l'argenterie et par des actes de vandalisme lors du retrait des troupes. Entre les deux occupations des Pays-Bas autrichiens, la France opte définitivement, sur son territoire, pour une politique de conservation des œuvres d'art au sein du *museum* de Paris, en ce compris celles à iconographie religieuse ou royale. Elle applique ensuite ce principe dans les Pays-Bas autrichiens sous forme de « conquêtes artistiques », dénommées « extractions », qui se déroulent de juillet 1794 à février 1795 avec une période d'intense activité d'août à octobre 1794. Elles sont effectuées concurremment par des agents de l'Agence de Commerce et d'Approvisionnement, par les artistes envoyés secrètement par le Comité de Salut public et par la Commission de l'Instruction publique jusqu'à ce que ces trois organismes fusionnent en octobre 1794.

Les conquêtes artistiques des Français dans les Pays-Bas méridionaux poursuivent le mouvement de sécularisation des œuvres d'art entamé sous les Autrichiens. En effet, la grande majorité de œuvres envoyées à Paris proviennent d'établissements ecclésiastiques, contrairement aux autres pays conquis, comme la Hollande et l'Italie, où les commissaires français dépouilleront également les collections princières. Cette particularité est due à l'inexistence de telles collections aux Pays-Bas méridionaux et il est probable que si un musée avait été créé à Bruxelles par l'autorité autrichienne, suite à la sécularisation des œuvres des jésuites, il aurait été « visité » par les commissaires de la République. Contrairement à la sécularisation autrichienne, la sécularisation sous la Convention n'est pas l'application d'une législation en matière religieuse qui supprimerait des établissements ou un ordre ecclésiastique, mais participe d'une préoccupation purement artistique justifiée par un droit de conquête. Plus systématiquement que sous Marie-Thérèse et Joseph II, la sécularisation aboutit à l'exportation des chefs-d'œuvre de l'école flamande, dans ce cas-ci au profit du musée de Paris où les œuvres flamandes, achetées par Louis XVI sous la période autrichienne, sont déjà exposées. Au souci financier conduisant à la vente des œuvres se substitue un souci artistique menant à la muséalisation. La sécularisation lors des conquêtes artistiques débouche sur la décontextualisation géographique et fonctionnelle des tableaux sous forme de muséalisation et n'est pas accompagnée, cette fois, d'un mouvement parallèle de recontextualisation. Ce mouvement de sécularisation est très sélectif ; il ne touche que quelques œuvres de grande qualité et l'intérêt de conservation ne s'étend pas aux autres, laissées à leur sort dans des établissements religieux parfois désertés.

Les conquêtes artistiques dans les Pays-Bas n'ont pas suscité d'opposition de la part des Français comme lors des prises italiennes, si ce n'est une perplexité quant à l'opportunité de placer des œuvres à thème religieux dans le musée de Paris. Le seul témoignage français tenant compte de l'aspect spoliateur de ces prises artistiques n'envisage pas une restitution mais le simple envoi de copies des œuvres. En effet, l'architecte Clérisseau propose, mais sans succès, au Comité d'Instruction publique, le 8 décembre 1794, « d'adoucir les regrets des habitants de la Belgique. Ordonnez à nos meilleurs artistes de faire des copies fidèles de tous les tableaux qui sont devenus

le prix de la valeur républicaine, et remplacez dans les villes conquises, par ce nouvel hommage au génie d'un grand homme, les originaux que nous possédons et qui vont enrichir le premier muséum de l'univers. Ce procédé généreux est digne de la grandeur nationale » [83]. Au sein de la population, les prises des commissaires ont souvent fait l'objet d'hostilités locales mais pas encore d'opposition concertée. Celle-ci n'apparaîtra qu'à partir de février 1795 au sein de la récente Administration d'Arrondissement du Brabant qui va tenter de se substituer aux agents de la Commission d'Instruction publique en dénonçant les abus et l'injustice que représentent les conquêtes artistiques.

2. Le Directoire et la recherche des objets d'art et science dans le département de la Dyle entre 1797 et 1799

1. Opposition aux conquêtes artistiques au profit de Paris

L'opposition d'abord ponctuelle, locale et désordonnée se renforce parallèlement à l'affirmation d'une organisation administrative dont plusieurs membres sont recrutés parmi la population locale. Aux conquêtes artistiques effectuées par des commissaires français, l'administration locale tente de substituer une prise, toujours au profit de Paris, mais réalisée par ses propres commissaires, puis de mettre un terme au dépouillement artistique des anciens Pays-Bas autrichiens.

La mise en place d'une administration locale a lieu lorsque l'arrêté du 16 novembre 1794 institue les administrations d'arrondissement — dont celle du Brabant [84] qui nous intéresse plus particulièrement — et l'Administration centrale et supérieure de la Belgique, qui les dirige [85]. C'est au sein de cette structure composée de nombreux Belges [86] — essentiellement de l'administration centrale, qui est chargée en partie des réquisitions — que vont apparaître les oppositions. Les commissaires français chargés des conquêtes artistiques ont opéré dans les Pays-Bas méridionaux depuis quatre mois et se rendent en région rhénane. Lorsqu'ils reviennent en février 1795, l'administration centrale s'est affermie et leur impose d'agir dans un cadre plus légal, restrictif et sous le contrôle d'officiers municipaux. Leblond et de Wailly constatent : « Maintenant nous sommes à Bruxelles : l'esprit public n'y est pas meilleur qu'à Anvers. L'administration centrale ne voit pas avec plaisir que nous nous disposions à remplir notre mission : elle observe que les réquisitions sont abolies ; que la réunion de la Belgique doit bientôt s'opérer ; que l'esprit de la Convention est bien changé (...) que nous devons au plus nous borner à des ouvrages uniques ou très rares ; qu'il faut dresser des inventaires dont copie leur sera remise ; qu'il faut être accompagné d'officiers municipaux ; qu'on ne peut rien enlever dans les maisons monastiques dont les moines ne sont point émigrés (...). Nous prévoyons que nous rencontrerons beaucoup d'obstacles, et nous doutons fort que nous trouvions quelqu'un à Bruxelles qui veuille nous seconder » [87]. Les « obstacles » vont être particulièrement aigus en mars 1795, à propos de la prise de livres à l'abbaye de Gembloux et de sculptures à l'église du Sablon à Bruxelles. Suite à la prise à l'abbaye de Gembloux par des commissaires français [88], l'Administration centrale et supérieure de la Belgique envoie une lettre au Comité d'Instruction publique dont ils dépendent. Dans celle-ci, datée du 3 mars 1795 [89], l'administration tente de se substituer aux commissaires français en allégant l'irrégularité de leurs

missions — ils ne respectent pas les formalités telles que les scellés et inventaires — : « Si, dans un temps où la plupart des autorités de la Belgique avoient disparu avec le despotisme qui les avoit créées, ces vues ne pouvoient être remplies que par une commission particulière nommée à cet effet ; cette mesure de circonstance est devenue au moins inutile depuis qu'il y a des administrations en activité (...) ». Le brouillon de la lettre présente des passages raturés dans lesquels l'administration prône ouvertement l'arrêt des conquêtes artistiques : « Le peuple, [*qui attache toujours beaucoup d'importance aux monumens que la tradition et l'habitude lui ont rendus chers*] ne pourroit voir, sans inquiétude que des agens (*sic*) pris hors du sein des Administrations [*continuassent à leur enlever arbitrairement les monumens, objets d'instruction, qui lui restent. Une pareille conduite ne heurteroit pas moins l'opinion que la justice*] fussent chargés seuls d'une opération à laquelle ils pourroient peut-être contribuer par leurs lumières, mais dont la direction principale seroit beaucoup mieux dans les mains de ceux en qui le public place sa confiance » [90]. Le dernier paragraphe place le débat sur le plan politique qui détermine le comportement à adopter : la Belgique est considérée soit comme un pays conquis, soit comme une partie intégrante de la République, ce qui sera le cas seulement un an plus tard, le premier octobre 1795 : « Nous vous invitons donc, Citoyens Représentans (*sic*), à laisser agir les Administrations, à nous traiter comme des enfants de la République, à laquelle nous désirons et espérons d'être bientôt réunis ». Les incidents survenus à la fin du mois de mars et au début du mois d'avril 1795, lors de la confiscation de deux statues dans la chapelle Saint-Marcou de l'église du Sablon à Bruxelles vont accentuer les oppositions. Cobus [91], agent de la Commission des Sciences et Arts au service de Leblond et de Wailly, se rend le 23 mars à l'église du Sablon avec dix à douze militaires pour enlever, en pleine messe, les deux sculptures de la chapelle sur laquelle il avait apposé les scellés en novembre [92]. L'administration centrale en réfère, dès le 26 mars, aux représentants du peuple : « une partie des personnes qui se trouvoient à la messe, sont sorties de l'église, pour ne pas être témoins sans doute de ce qu'ils croyaient être une profanation. On ajoute que plusieurs ouvriers se sont refusés à travailler à cet enlèvement (...) ». L'administration souligne que Cobus n'était pas habilité à effectuer cet enlèvement sans qu'elle ne soit présente et que cela « ne peut produire que de funestes effets, et que la malveillance ne manquera pas d'en profiter pour répandre qu'on va renouveler les excès commis sur la fin de l'invasion de Dumouriez ». On aurait dû agir « sans heurter le public, dont on a promis de respecter les opinions, même les préjugés religieux ». Cette lettre présente un ton nettement moins modéré que celle du 3 mars puisqu'elle demande, en conclusion, la suppression de ces agents et même la restitution des deux statues : « nous vous invitons donc, pour qu'il soit interdit à ces agens (*sic*) de continuer dans leurs procédés nous pensons même qu'il seroit convenable de faire replacer les 2 figures » [93]. Le 28 mars, Leblond et de Wailly donnent leur version des faits aux représentants du peuple afin de défendre Cobus. Ils s'indignent de la réaction de l'administration centrale qui a interdit au gardien de l'église de permettre d'autres enlèvements. Leblond et de Wailly, à qui les œuvres sont destinées ont reçu un écrit « du lieutenant de police, dans lequel on méconnoit le caractère des commissaires, en les désignant comme de simples individus (...) les commissaires regardant une

pareille violation, comme une injure faite à la République, demandent aux représentants du peuple qu'il soit fait une réparation authentique » [94]. Les représentants du peuple à Bruxelles tentent de tempérer la situation en plaçant les réquisitions dans un cadre plus légal qui limite les pouvoirs des commissaires. Un arrêté de Pérès, le 25 mars 1795, réaffirme l'obligation de présence d'un commissaire de la municipalité qui devra disposer de l'inventaire des œuvres emportées. Pour les établissements religieux qui sont encore propriétaires de leurs biens, les prises ne se feront que « de gré à gré (...) en moyennant une juste et préalable indemnité » [95]. Comme l'a exprimé Robert Devleeshouwer dans le contexte plus général des réquisitions, les Belges de l'administration qui se plaignent trouvent auprès de certains Français, « une oreille, ne disons pas enthousiaste mais très souvent favorable » [96]. À Paris, le Comité d'Instruction publique abandonne lentement sa politique de conquête artistique dans les Pays-Bas mais sans réellement mettre fin à l'organisation. Finalement, Leblond et Wailly obtiennent partiellement gain de cause et conservent les deux sculptures [97] mais se plaignent de ne pas obtenir de réponse aux lettres qu'ils ont envoyées en mars et avril au Comité d'Instruction publique. Ils rentrent à Paris, considérant leur mission terminée [98]. Les conquêtes artistiques ne correspondent plus à la situation politique : comment concilier la présence de commissaires français chargés de « l'extraction » d'œuvres d'art qui incarne la victoire de la France sur un pays conquis, avec une administration en partie formée d'autochtones qui symbolise le début d'une intégration à la République ? Il fallait faire un choix. Ce choix est officiellement réalisé lors de la création des départements et de la réunion à la France par la loi du 1er octobre 1795. Sous le Directoire qui remplace la Convention le 26 octobre, ce sera dorénavant l'Administration centrale du Département de la Dyle [99] qui s'occupera de la sécularisation des œuvres d'art suite à l'application des lois françaises de nationalisation des biens ecclésiastiques.

2. *La recherche des objets d'art et science*

1. La nationalisation des biens et l'outil législatif

Nous avons déjà souligné qu'après la nationalisation, qui débute en France en 1789, l'État hésite entre l'iconoclasme et le respect des œuvres d'art jusqu'en 1794, date à laquelle il opte définitivement pour leur conservation. Des dépôts d'œuvres d'art s'organisent dans les départements et forment quelquefois l'embryon d'un *museum*. La muséalisation s'affirme en octobre 1795 lorsque le 21 de ce mois, l'artiste Alexandre Lenoir, qui a entreposé des œuvres d'art de la Renaissance et du Moyen Âge au dépôt du couvent des Petits-Augustins de Paris, obtient la transformation en *Museum des Monuments français*. Ceci témoigne de la différence de mentalité. Germain Bazin estime ce fait « surprenant, si l'on songe qu'il s'agissait de mettre en valeur des monuments de l'ancienne France monarchique, féodale et religieuse » [100]. Mais la muséalisation des œuvres nationalisées pose également des problèmes pratiques et le Louvre est fermé, de 1796 à 1799, afin d'être réorganisé. Seuls quelques tableaux seront visibles au Salon Carré durant cette période qui correspond à la recherche des objets d'art et science dans le département de la Dyle.

La nationalisation des biens ecclésiastiques dans les départements réunis est postérieure de sept ans à celle de la France [101]. Nous considérerons essentiellement

les biens de « première origine », c'est-à-dire du clergé, mais la nationalisation a touché également les corporations de métiers, les émigrés et les biens autrichiens. Ces derniers ont permis au musée de Bruxelles de placer ses collections dans l'ancien palais de Charles de Lorraine et de les enrichir de la statue de Laurent Delvaux, l'*Hercule*, qui s'y trouvait et que les commissaires français chargés des conquêtes artistiques n'avaient pas emportée à Paris, suite aux difficultés de transport [102]. Charles Malaise, dans son historique en 1817, souligne que le musée reçut également les tableaux « des anciens conseaux des Pays-Bas » mais, ajoute-t-il, « Malgré les recherches les plus exactes on n'est jamais parvenu à remonter à l'origine de la plus grande partie des tableaux ; ce qui sous plusieurs rapports aurait été bien intéressant » [103]. Un arrêté départemental du 2 décembre 1797 corrobore l'idée que quelques tableaux proviennent du gouvernement autrichien : « L'administration c[entra]le est instruite qu'il se trouve plusieurs tableaux prov[enan]ts de l'ancien gouv[ernement] dans le local de la ci-devant Chambre des Comptes et faisant partie du mobilier acquis à la République » et « Arrête que le C[itoye]n Janssens fera transporter sans délai au dépôt qui existe à la cy-devant Cour tous les tableaux dont il s'agit ». Cependant, les biens des corporations, des émigrés et de l'administration autrichienne ne représentent qu'une faible partie des biens nationaux. François Antoine note que, dans le département de la Dyle, 95 % des biens immobiliers nationalisés sont d'origine ecclésiastique [104].

Lorsque les Pays-Bas méridionaux sont annexés à la République française, le 1er octobre 1795, la politique religieuse s'est apaisée. Au mouvement massif de déchristianisation d'octobre à novembre 1793, fait place une période de réouverture des églises. Les lois françaises ne sont appliquées que progressivement dans les départements réunis, sous Louis Ghislain de Bouteville, commissaire général du 21 décembre 1795 au 20 janvier 1797. Étienne Hélin distingue trois types de lois dans le domaine religieux : celles qui ôtent certaines prérogatives à l'Église, celles qui assujettissent le clergé et, enfin, celles qui la dépouillent de ses biens [105]. Dans le premier groupe, s'instaurent l'état civil laïc, le divorce (17 juin 1796) et l'assistance publique (7 octobre 1796), l'interdiction de se montrer publiquement en costume religieux ou avec des ornements sacerdotaux, d'utiliser les cloches ou de faire des rassemblements religieux publics tels que fêtes, processions et pèlerinages (6 décembre 1796). Dans le second groupe, les ministres du culte sont placés sous l'autorité de l'État et doivent prêter serment de soumission à la République (27 janvier 1797) puis de haine à la royauté (5 septembre 1797). En ce qui concerne le dernier type de lois, apparaît la confiscation des biens ecclésiastiques, principalement en application des arrêtés du 1er 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.

L'arrêté du 1er septembre 1796 supprime les couvents dans les neuf départements à l'exception des congrégations enseignantes et hospitalières : « Les ordres et congrégations réguliers, monastères, abbayes, prieurés, chanoines réguliers, chanoinesses, et généralement toutes les maisons ou établissements religieux de l'un ou l'autre sexe, sont supprimés dans les départements réunis par la loi du 9 vendémiaire dernier, ainsi que sur l'ancien territoire de la République (...) Sont

exceptées des dispositions de la présente loi les maisons de religieuses dont l'institut même a pour objet l'éducation publique ou le soulagement des malades » [106]. C'est la Direction des Domaines qui est chargée d'inventorier et de gérer ces biens ; elle en rendra compte au ministre des Finances. Une circulaire d'application concernant les biens mobiliers est adressée le 6 octobre, par l'administration centrale, à toutes les administrations de cantons [107]. Les congrégations — enseignantes et hospitalières exceptées — seront finalement supprimées le 24 août 1797 [108]. Les œuvres des congrégations hospitalières auront une destinée particulière et formeront l'origine du riche patrimoine artistique du Centre public d'Aide sociale de Bruxelles puisque les commissions des hospices civils et de bienfaisance de Bruxelles, instituées respectivement les 8 janvier 1797 et 24 janvier 1798, enverront leurs propres agents pour inventorier et concentrer les œuvres des quelques dizaines d'hôpitaux, orphelinats et fondations d'assistance [109]. Suite à l'obligation d'un nouveau serment de haine à la royauté, le 5 septembre 1797, la majorité des prêtres sont insermentés et de nombreuses églises sont supprimées par l'arrêté du 26 octobre 1797 qui ordonne le « séquestre des biens, maisons presbytérales et églises non desservies, et de celles qui le seroient par des ecclésiastiques insermentés, dans les neuf départements » [110]. Enfin, l'arrêté du 25 novembre 1797 supprime, dans les départements réunis, les chapitres séculiers, les bénéfices simples, les séminaires, et s'étend à toutes les corporations laïques des deux sexes [111]. Comme dans l'arrêté du 1er septembre 1796, la Direction des Domaines est chargée de la gestion de ces biens.

2. *Origine du mouvement de conservation des objets d'art et science*

La nationalisation des biens ecclésiastiques place, sous la tutelle de l'État, une quantité impressionnante de biens immobiliers et mobiliers, sans que celui-ci n'ait pris toutes les décisions à propos de leur sort. Les œuvres d'art sécularisées se trouvent, selon l'expression d'Édouard Pommier, dans un « vide mortel » où « elles se dégradent, on les vole : un vide mortel, puisqu'elles n'existaient plus pour l'Église et pas encore pour la nation » [112]. Ces œuvres sont placées hors du circuit utilitaire dans des dépôts et subissent une « perte brutale de destination » [113]. Deux moments sont particulièrement douloureux pour les richesses artistiques ecclésiastiques : lorsque les religieux sont expulsés de leurs établissements, ils détournent ou vendent quelquefois des objets d'art et science [114] ; ceux qui restent sont rassemblés et subissent parfois des vols ou des dégradations bien que, théoriquement, les dépôts doivent être « sûrs ». La circulaire d'application du 6 octobre 1796 tâche de pallier les dangers de ce « vide mortel » : « À l'égard des bibliothèques, livres, manuscrits, médailles, tableaux, statues et objets d'art et science, vous les laisserez sous les scellés jusqu'à nouvel ordre ». Elle demande la présence de gardiens, l'apposition de scellés et « vous ferez donc bien fermer les portes et fenêtres, vous condamnerez et murez même, au besoin, les issues par lesquelles il seroit facile de pénétrer (...) » [115]. En pratique les conditions de conservation et de sécurité sont déplorables et de nombreux témoignages de commissaires évoquent l'existence d'objets « qui se trouvent pour ainsi dire abandonnés » [116]. Certains gardiens de dépôt laissent faire, voire commettent eux-mêmes, les vols [117]. L'État est dès lors contraint de prendre des décisions rapides sur la destination de ces œuvres d'art. Leur conservation au sein

d'une collection artistique n'est pas la seule possibilité qui s'ouvre à lui et nous envisagerons également les tentations de destruction, d'épuration, de réutilisation et de vente.

a. Destruction

Certains bâtiments ecclésiastiques d'un grand intérêt artistique ont été démolis lors de leur nationalisation, mais peu de tableaux et sculptures subissent le même sort. Le cas de la destruction de sculptures de l'église Saint-Pierre à Louvain témoigne cependant de l'ambiguïté toujours sous-jacente de l'attitude des administrateurs face aux œuvres d'art, et de la coexistence de la destruction et de la conservation. Dans le cas de l'église Saint-Pierre, certaines sculptures ne méritent, selon les autorités, ni conservation, ni vente. En juillet 1798, la vente des biens de l'église va avoir lieu mais les commissaires chargés d'excepter les œuvres d'art ne se sont pas encore présentés, alors que le commissaire du Directoire exécutif ainsi qu'un juge de paix de Louvain décident d'écarter six statues en bois « réputées miraculeuses », sous prétexte que « la vente aurait pu contribuer à nourrir encore dans l'esprit du public une superstition ridicule et absurde par l'importance qu'y attacherait encore l'opinion (...) » [118]. Ils décident de les transporter à l'administration municipale, de nuit, « en secret » par peur de réactions de la population, et deux des œuvres sont détruites lors du transport, par manque de précautions. L'administration départementale, loin de déplorer cette destruction, fait part de son enthousiasme dans une lettre du 6 août 1798 : « Nous ne pouvons qu'applaudir, Citoyens, aux intentions qui vous ont déterminés à prendre la mesure dont vous parlez dans votre lettre du 16 de ce mois, de faire disparaitre de la vue du simple des objets qui ne pouvoient qu'entretenir l'esprit de fanatisme et de superstition. Nous pensons, ainsi que vous, qu'il est convenable, puisque ces objets n'ont d'ailleurs aucune valeur réelle, de ne pas les laisser subsister plus longtemps » [119]. Dans le cas de ces sculptures, l'administration souligne le peu de valeur artistique et ne délègue pas, comme elle en a l'habitude, un commissaire chargé de l'art pour les expertiser. Lorsqu'elle propose « de ne pas [les] laisser subsister plus longtemps », l'administration considère le « danger » de la composante religieuse qui la pousse à sacrifier la valeur monétaire — en les exceptant de la vente — sans les conserver au *museum* puisqu'elle les estime sans valeur artistique. Il n'y aura jamais de destruction officielle d'œuvres d'art de qualité artistique supérieure mais nous soulignons cependant le *lapsus calami* non corrigé des administrateurs, sur un justificatif de paiement d'ouvriers qui avaient amené des œuvres d'art au *museum*. Il y est noté que ceux-ci étaient chargés de « démolir les objets d'arts et sciences de l'abbaye d'Auderghem » et de « démolir les mêmes objets dans la chapelle de la Madeleine et dans plusieurs maisons des corps de métiers en cette commune » [120].

b. Epuration des signes de culte

La sécularisation des œuvres d'art a parfois amené les autorités à en épurer les signes de culte, procédé à peine moins préjudiciable que la destruction [121]. Les mesures officielles arrêtées par l'Administration du Département de la Dyle pour enlever ces signes extérieurs de culte, par exemple le 31 août 1797 [122], coexistent avec les décisions de recherche des objets d'art et science visant à la conservation au

sein du *museum*. La suppression des symboles touche essentiellement les façades extérieures des établissements religieux et donc les croix et statues. Les débats qui eurent lieu à Paris au sujet de l'iconographie religieuse des tableaux flamands ne semblent pas avoir d'écho dans le département de la Dyle où l'épuration ne s'étend pas aux peintures, qui peuvent plus facilement être extraites de leur contexte cultuel [123].

La controverse lors de la transformation de l'église Saint-Michel à Louvain en un Temple de la Loi, en 1796, présente un exemple de réutilisation d'édifice religieux qui nécessite l'épuration de tous les signes cultuels tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du bâtiment. Cette transformation génère des discussions sur le sort des œuvres d'art et le droit de propriété de l'édifice. Suite à une pétition du curé de cette église qui demande la conservation de tous les objets au sein de l'édifice en les masquant, l'administration municipale du canton de Louvain sollicite l'avis de l'administration départementale qui opte pour l'enlèvement des œuvres. Le curé invoque, pour l'église, le droit de propriété des paroissiens et estime que plusieurs objets d'art sont précieux. Il propose un compromis en élevant « un mur, qui couvriroit les autels et tout à l'entoure » [124]. L'administration municipale contre dans sa lettre chaque argument avancé par le curé et indique que, pour un Temple de la Loi, il est impératif de « faire disparoitre de ce local tout attribut de culte, afin de lui donner vraiment une forme purement civile et Républicaine ». Selon elle, les églises ne sont pas la propriété des paroissiens mais celle de l'ensemble de la Nation et elle se défend de vouloir déplacer des œuvres d'art de qualité : « Nous ne sommes pas des Vandales, et nous n'y connoissons aucun chef-d'œuvre. À la vérité les confessionnaux et un couple d'autels ne sont pas mal travaillés, et c'est une des raisons, pourquoi nous lui avions proposé de les faire enlever ; mais nous sommes persuadés, que ni l'enlèvement des autels, ni celui des confessionnaux n'excitera jamais les regrets des artistes ». Enfin, les administrateurs se défendent de commettre un quelconque sacrilège : « Voulant donc ôter tout prétexte de criailleries, d'accusations de prétendus sacrilèges, de profanations des autels, de blasphèmes, et d'autres dénominations semblables attribuées à quelques singeries, commises par quelques jeunes gens, par badinage ou étourderie (...) ». L'administration rejette également l'idée d'édifier un mur qui reviendrait trop cher et qui ne tendrait « qu'à gagner du temps, et à confirmer l'espoir des paroissiens sur le retour prochain des Autrichiens ». Elle décide, le 13 mars 1796, que le curé et les pétitionnaires « auront à faire déplacer et transporter hors du local du Temple de la loi, tous les autels, confessionnaux, boiseries et généralement tout indice de culte, endéans la 1re décade de Germinal prochain, à défaut de quoi il y sera pourvu à leurs frais à charge de la municipalité » [125].

c. Réutilisation

La réutilisation des bâtiments ecclésiastiques est aussi une façon d'offrir une nouvelle destination aux biens sécularisés, surtout aux biens immobiliers telles les églises que la Révolution a des difficultés à gérer. Comme l'écrit Françoise Choay, « Du strict point de vue de l'entretien, elles [les commissions révolutionnaires] ne disposaient pas des infrastructures techniques et financières qui leur permissent de se

substituer aux anciens propriétaires ecclésiastiques, royaux ou féodaux » [126]. De nouvelles fonctions peuvent être assignées aux bâtiments ecclésiastiques qui peuvent devenir des musées, hôpitaux militaires, écuries, prisons, temples de la Raison, temples de la Loi etc. L'administration du département de la Dyle reçoit une lettre du ministre de l'Intérieur, le 31 juillet 1796, qui demande la liste des églises cathédrales non utilisées pour le culte, « voulant conserver celles dont la beauté, l'importance ou la destination peuvent offrir des avantages pour le progrès des arts, pour le culte, ou pour quelque autre objet d'utilité publique (...) » [127].

Guillaume Bosschaert, commissaire chargé de la recherche des objets d'art et science et premier conservateur du musée de Bruxelles, envisage l'étonnante reconversion de l'église Saint-Michel à Bruxelles en cirque antique. L'historien Charles Pergameni présente ce projet comme témoin des « excès révolutionnaires » commis par des fonctionnaires zélés et estime que Bosschaert appartient à ceux qui « sont les m'as-tu vu du fonctionnarisme d'alors, (...) ne recherchent que la faveur des nouveaux gouvernants (...) » et qui font preuve de « fanatisme niveleur » [128]. Ce jugement paraît peut-être excessif dans la mesure où le soutien du conservateur du musée à cette entreprise peut viser la conservation du bâtiment et la sauvegarde du mobilier prêts à être vendus puisqu'il propose d'en retarder la vente pour récupérer la plupart des biens. À une époque où de nombreux bâtiments ecclésiastiques sont détruits par des acquéreurs peu scrupuleux, la réaffectation est souvent guidée par une volonté de conservation qui, il est vrai, ne correspond pas tout à fait avec notre respect des édifices anciens. À Paris, certains architectes projettent ainsi de transformer l'église de la Madeleine en Assemblée nationale et l'église Notre-Dame en Bibliothèque nationale [129].

L'administration réutilisa également les orgues pour le culte décadaire qui intervient, en exécution de la loi du 9 septembre 1798, le dixième jour, chômé, de la décade. L'initiative revient au ministre de l'Intérieur qui en informe l'administration départementale le 13 juin 1799 : « Accoutumé au son de cet instrument, le peuple s'en voyait privé avec peine : c'était d'ailleurs un moyen d'intérêt ôté aux fêtes républicaines. J'ai reconnu de plus la justice des réclamations qui me furent adressées : j'aurais désiré pouvoir y répondre sur-le-champ et y satisfaire moi-même ». L'application de cette mesure est retardée, le ministre de l'Intérieur devant soustraire les orgues à la régie de l'Enregistrement des Domaines nationaux : « les Buffets d'orgues réclamés faisant partie du mobilier national, je ne pouvais qu'inviter le ministre des Finances à les en distraire et à les faire rendre à leur première destination. C'est ce que je viens d'obtenir. Ce ministre vient d'autoriser la Régie de l'enregistrement à donner ordre à ses Préposés dans les départements, de faire remettre à la disposition de chaque Administration centrale tous les Buffets d'orgues appartenant à la République, qui sont dans les magasins nationaux ou ailleurs, excepté ceux qui ne sont pas susceptibles de réparations, ou dont l'inutilité absolue serait constatée. Ceux-là seront vendus au profit du Trésor public » [130]. L'administration centrale écrit alors aux municipalités des cantons afin que chacune d'entre elles obtienne un orgue dans son temple décadaire [131].

d. Vente

La nationalisation est motivée, à l'origine, par le besoin de renflouer les caisses de la Révolution. La vente des richesses foncières de l'Église représente une part très importante des profits escomptés et les biens meubles sont également susceptibles d'apporter une recette non négligeable. Les œuvres d'art, écrit Gérard Monnier, « en perdant leur caractère sacré, sont à la merci de l'intervention économique (...) » [132]. Leur vente est envisagée d'autant plus rapidement que l'État doit faire face à des problèmes de gestion. Le 8 mai 1795, alors que le mouvement de nationalisation ne fait que débuter, l'Administration centrale et supérieure de la Belgique envisage la vente rapide des biens immobiliers, seul moyen de limiter les vols, de diminuer les frais de gardiennage, d'écourter les mauvaises conditions de conservation et de mettre fin à la confusion de gestion au sein même des autorités. Un extrait de la lettre qu'elle adresse à l'Administration de l'Arrondissement du Brabant illustre sa position : « La Commission des revenus nationaux informée par le directeur des domaines et par les plaintes qui en ont été portées à la Convention nationale, même par des autorités constituées de la Belgique, des malversations et dilapidations qui ont été commises dans le mobilier national des différentes maisons faisant partie des domaines nationaux n'a pas trouvé de moyens plus assurés pour arrêter ces désordres que d'ordonner la vente prompte du mobilier définitivement acquis et confisqué au profit de la République (...) Aucun motif ne peut suspendre l'exécution des loix et arrêtés qui en ordonnent la vente : une vente prompte peut seule empêcher des malversations qui diminuent journellement la masse de cette portion des ressources publiques, diminuer les frais de gardiens qui finiroient par en absorber la valeur et prévenir le dépérissement auquel elle est exposée. Déjà une partie de ce mobilier a été vendu ou peut-être dispersé et détourné par les divers agents de la République qui avec ou sans autorisation légale se sont immiscés dans la recherche des biens nationaux, dans leur administration et dans leur vente (...) » [133].

Suite à la suppression des couvents, les autorités doivent administrer une importante quantité de biens mobiliers à propos desquels la circulaire d'application du 6 octobre 1796 fournit les directives, afin de les « conserver en entier jusqu'à la vente (...) » [134] ; vente qu'elle espère la plus prompte possible. L'extension des nationalisations pendant les années 1796 et 1797 augmentera encore les difficultés de gestion des biens sécularisés et la vente continuera d'être considérée comme la solution la plus rentable, pratique et rapide.

e. Conservation

Certains événements vont amener les autorités à se soucier des œuvres d'art indépendamment de leur valeur financière et à envisager leur éventuelle conservation. Début 1796, à tous les niveaux d'administration, des mesures ponctuelles sont prises pour éviter le délabrement, mais les autorités ignorent cependant quel usage leur attribuer et le lieu où les conserver.

L'Administration municipale de Louvain, nous l'avons vu, tente d'esquiver le problème de la gestion du mobilier ecclésiastique, lorsqu'en février 1796, la transformation de l'église Saint-Michel en Temple de la Loi exige l'enlèvement de

tous les signes religieux [135]. « Nous ne sommes pas des vandales », clame-t-elle, et elle ne « se chargera de les prendre que si le curé ne se décide pas à le faire lui-même » [136]. Quatre mois plus tard, elle provoque l'opposition de Tervuren en transportant à la maison communale, le mobilier de l'église des Célestins à Heverlee, en vue de limiter les vols dans cet établissement destiné à être réaffecté en écurie. L'administration centrale approuve les mesures prises par Louvain sans néanmoins savoir quelle fonction attribuer aux objets décontextualisés : « Nous l'avons priée de conserver le dépôt susdit jusqu'à ce que l'occasion suscite le moyen d'en faire usage » [137]. L'administration centrale adopte également des mesures lorsque, devant la détérioration des tableaux placés dans la maison d'un émigré, elle ordonne, le 26 février 1796, de les transporter dans les locaux de son administration [138].

L'augmentation du mouvement de sécularisation contraint les autorités à transformer les mesures ponctuelles en véritable politique artistique. Lorsque la circulaire d'application du 6 octobre 1796 fixe la conservation des objets d'art et science des couvents supprimés en attendant leur vente, François-Joseph Janssens, à la fois artiste et administrateur, donne l'impulsion nécessaire pour considérer les œuvres dans leur valeur artistique plutôt que marchande. Ce sculpteur, directeur des Travaux publics, propose, le 13 octobre 1796, à l'administration centrale de conserver les œuvres d'art à la « ci-devant Cour », ancien palais de Charles de Lorraine : « Comme il se trouve plusieurs tableaux de mérite dans les chambres des ci-devant corporations, et que la suppression des couvents va s'effectuer aux premiers jours, il y aura encore une grande quantité de tableaux qui méritent d'être conservés avec la plus grande précaution. Je ne connois point de local plus propre que la ci-devant Cour pour y poser les tableaux précieux mais il conviendroit de l'approprier à cet usage avant d'y placer un seul tableau ». Il estime la rénovation du bâtiment à trois cents florins, somme qu'il justifie, si l'on sait qu'un seul beau tableau endommagé « peut causer une perte qui emportera dix fois les fraix (*sic*) de ces réparations » [139]. Le lendemain, François Janssens informe l'administration qu'il n'y a pas que des tableaux à réserver mais bien un ensemble d'objets qui prendra la dénomination « d'objets d'arts et sciences » : « Lorsque je vous adressai ma lettre du 22 courant concernant la restauration de quelques salles de la ci-devant Cour pour y placer les plus beaux tableaux, je ne prévis pas qu'il y eut d'autres objets qui méritassent également d'être conservés (...) sculptures, gravures, vitres peintes, objets d'histoire naturelle, arbres (...) » [140]. Les propositions de Janssens sont approuvées en novembre 1796 [141] et l'organisation de « la recherche des objets d'art et science à excepter de la vente des biens nationaux » se met en place en janvier 1797, lorsque l'administration centrale demande un financement au ministre de l'Intérieur [142]. La concentration des œuvres d'art à l'ancienne Cour fournira l'embryon des collections du musée de Bruxelles [143]. Selon l'historique remis à la municipalité en 1817 par Charles Malaise, alors conservateur du musée de Bruxelles, la conception du *museum* revient à Charles de la Serna Santander, conservateur de la bibliothèque municipale : « Monsieur De la Serna ne se borna point à créer la bibliothèque ; secondé par quelques amis des Arts et Sciences ; il proposa successivement la création du Musée, du Jardin des Plantes, du cabinet de Physique et du cabinet d'Histoires Naturelles (*sic*) » [144]. Ce bibliographe joue un rôle symbolique en soutenant le musée par sa renommée et ses relations mais

ne participe ni à la recherche des tableaux, ni à l'organisation du musée qui sera entreprise par Guillaume Bosschaert durant les vingt dernières années de sa vie. Le musée de Bruxelles apparaît comme l'union d'un trio : François Janssens pour l'impulsion conservatrice, Charles de la Serna Santander pour l'orientation vers un *museum* et Guillaume Bosschaert pour sa réalisation.

L'exception de certaines œuvres d'art de la vente des biens nationaux est motivée par l'inquiétude face aux déplorables conditions de conservation, et par le souhait d'utiliser les tableaux à des fins d'éducation artistique. Dans la plupart des arrêtés qui envoient les commissaires en mission, il est mentionné : « Considérant que ces tableaux seraient exposés à être enlevés ou dégradés » et « Considérant qu'il entre dans les vues sages et bienfaisantes du Gouvernement de recueillir et de réunir tous les ouvrages d'arts et de sciences, propres à enrichir, à décorer les lieux destinés à l'instruction publique pour y servir de moyen facile de donner de l'émulation et qu'à cet effet le Dép[artemen]t a été autorisé à réserver dans les établissemens (*sic*) supprimés, tous les objets d'arts et de sciences qui seroient jugés pouvoir concourir à ce but utile » [145].

L'initiative locale de François Janssens de conserver les œuvres participe d'un mouvement général qui anticipe la demande du pouvoir central parisien d'instituer, dans le département de la Dyle, un jury pour la recherche des objets d'art et science [146]. La formation du dépôt d'œuvres à Bruxelles n'est ni exceptionnelle ni précoce. Dans les départements réunis, la plupart des chefs-lieux départementaux verront l'éclosion de ce type de dépôt suite aux sécularisations. C'est ainsi que se forment simultanément des collections à Anvers, Bruges, Liège, Namur, Gand et Mons. Les anciens Pays-Bas bénéficient de l'expérience acquise antérieurement par les autres villes de France, dont Paris où G. F. Doyen se charge, dès octobre 1790, de centraliser au dépôt des Petits-Augustins les meilleures œuvres d'art des églises [147].

3. *Les acteurs*

a. *Fonctionnement théorique*

À l'occasion de la nomination de deux des commissaires chargés de la recherche des objets d'art et science, l'administration centrale explique le fonctionnement de l'organisation comme suit : « Arrête que les citoyens Pris et Wery, sont adjoints au C[itoye]n Bosschaert pour faire la recherche des objets d'art et science dans toutes les églises des cures non desservies du Département sous la direction du Jury d'instruction publique. Ils dresseront un inventaire descriptif des objets qu'ils jugeront dignes d'être conservés à l'instruction publique, en présence de l'agent ou adjoint de la commune et les feront transporter de suite à Bruxelles, et remettront ledit inventaire au Jury d'instruction *[qui le transmettra à cette adm[inistrati]on avec ses observations]*. À la réquisition des commissaires susnommés les administrations municipales seront tenues de nommer un de leur membres pour intervenir à la levée et à la réapposition des scellés sur les églises non desservies. Le Jury d'instruction publique indiquera aux dits commissaires les églises où ils doivent opérer. Ils jouiront d'une indemnité de douze francs par journée de travail, *[payable sur les fonds que le gouvernement mettra à la disposition de cette adm[inistrati]on pour acquitter les frais de transport des objets d'arts et sciences. Le c[itoye]n De La Serna,*

Bibliothécaire de l'École centrale en fera l'avance sur les fonds dont il est comptable,] payable sur les états visés du Jury d'instruction et ordonnancés par cette adm[inistrati]on » [148]. Les commissaires sont donc envoyés dans les différentes localités des cantons du département de la Dyle, auprès des établissements choisis par le Jury d'Instruction publique et y dressent l'inventaire des objets dignes d'être conservés qu'ils transmettent à ce dernier. Ils sont accompagnés par un agent ou adjoint municipal qui est tenu de lever les scellés, et le transport des objets se fait immédiatement. Leur rémunération s'élève journellement à douze francs mais le passage supprimé témoigne de la difficulté de disposer des fonds du gouvernement. Ce schéma est théorique et l'analyse précise du rôle de chaque acteur permet de le nuancer.

b. Administration centrale du Département de la Dyle

La recherche artistique et scientifique est gérée par le cinquième bureau de l'administration centrale du département de la Dyle, créée le 25 octobre 1795. Selon l'arrêté de nomination des deux commissaires, cette administration ne jouerait pas un rôle important alors que, cependant, toutes les décisions passent inévitablement par elle. Son influence est particulièrement ressentie durant la première année de la recherche, lorsqu'aucune organisation concrète ne lui permet de déléguer ses pouvoirs. Quand les commissaires et le Jury des Arts seront nommés, elle les laissera prendre des initiatives et approuvera automatiquement chaque nomination, mission, transport et paiement.

c. Jury temporaire des Arts

La dénomination varie selon les documents. L'arrêté de création le définit par son rôle sous l'appellation « jury pour recueillir les objets d'arts et sciences des biens nationaux » [149] et certains documents utilisent le terme « Jury de l'Instruction publique » [150] qui risque d'être confondu avec le Jury d'Instruction publique qui existe également au sein de l'École centrale. Nous privilégions l'appellation de « Jury temporaire des Arts », la plus fréquente et la plus adéquate puisqu'elle ne porte pas à confusion avec d'autres institutions [151].

Le jury est créé par l'arrêté de l'Administration du département de la Dyle du 20 mars 1797, sur les conseils du ministre de l'Intérieur (17 mars) qui appuie ainsi les premières initiatives artistiques prises par le département : « Considérant que les soins qu'a déjà pris l'administration pour faire déposer tous les dits objets au chef-lieu du département seront complétés par la nomination du jury composé d'hommes probes et éclairés ». Le jury est « chargé de veiller à la recherche et au choix des objets d'arts et sciences, qui peuvent se trouver dans les maisons religieuses supprimées et autres maisons nationales, et d'en faire faire le dépôt en cette commune au local destiné à cette fin » [152]. Douze membres en font partie : un artiste, un bibliothécaire, plusieurs personnes travaillant dans le domaine médical — particulièrement efficaces pour l'inventoriage [153] —, des professeurs de sciences, un homme de loi et un commissaire du Pouvoir exécutif représentant le gouvernement. Guillaume Bosschaert sera ultérieurement nommé membre [154]. Certains jurys de ce type avaient déjà été créés au sein des départements réunis. Ainsi, l'administration

départementale des Deux-Nèthes en forma un le 12 janvier 1797, à la demande du ministre de l'Intérieur datée du 9 septembre 1796 [155]. Le ministre de l'Intérieur n'a donc pas envoyé simultanément une circulaire, à propos de la création du jury, à tous les départements et l'on peut supposer qu'il ne l'adressait que lorsqu'une initiative locale se manifestait.

Dans le département de la Dyle, l'activité du Jury temporaire des Arts ne débute que deux mois après sa création, lorsque, le 15 mai 1797, l'administration centrale sollicite ses conseils pour le transport des œuvres d'art. L'origine de la politique conservatrice débute donc au sein de l'administration centrale et le jury n'apparaît alors qu'en tant que conseiller. Dans cette lettre du 15 mai, se retrouvent la plupart des caractéristiques de la recherche des objets artistiques et scientifiques : le rôle de Guillaume Bosschaert, le choix des œuvres à centraliser au *museum* de Bruxelles, la nécessité de ces mesures en raison des dégradations actuelles, les difficultés de transport, la volonté de diminuer les frais et la nécessité de collaboration entre le jury et l'administration :

> « Le c[itoye]n Bosschaert, peintre en cette commune a été chargé par cette adm[inistrati]on de se transporter dans les diverses maisons religi[eus]es supprimées de ce département, pour y désigner les objets d'arts et sciences, tels que tableaux et sculptures dans le cas d'être conservés pour être placés dans le Museum que nous nous proposons d'établir ; Les rapports qu'il nous a fait de sa commission, indiquent plusieurs morceaux qui pourront figurer avantageusement dans cet Établissement, mais quelques-uns paroissent être d'un transport difficile. Nous vous adressons pour votre information et détection ces rapports au nombre de trois. Comme le c[itoye]n Bosschaert, n'a pas achevé sa tournée et qu'il n'a pas surtout visité Nivelles, Hal et Villers, nous allons l'inviter à se rendre dans les cantons où sa présence peut être nécessaire et nous vous instruirons en tems *[sic]* et lieu de ce qui en sera résulté ».
>
> « Les objets désignés aux dits rapports sont exposés à être dégradés en restant plus longtemps dans les lieux où ils se trouvent et il est bien intéressant pour les arts que leur transport s'effectue ici très promptement, en prenant toutes les précautions qui peuvent assurer leur conservation pendant la route. Nous désirerions faire évacuer de suite tout ce qui mérite d'être conservé mais nous sommes arrêtés pour quelques articles, tels par exemple que les tableaux qui se trouvent à la cy-devant abbaye d'Averbode, parce que nous ignorons quels sont les procédés dont il faudra user, pour les mettre à l'abri de toute détérioration. Nous ne doutons point que vous pourrez dans cette occasion nous aider utilement de vos lumières. Et en conséquence nous vous invitons à nous donner les instructions que le cas exige ».
>
> « Pour éviter des frais inutiles, il est très nécessaire que nous sachions positivement quels sont les objets dans le cas d'être transportés à Bruxelles. Les rapports du c[itoye]n Bosschaert les désignent bien mais comme nous désirons agir de concert avec vous nous vous invitons encore à nous signaler les tableaux et statues que vous gagerez mériter les dépenses que le transport occasionnera. Peut-être que quelques-uns se trouvent déjà ici ; mais le c[itoye]n Janssens qui a été chargé de leur direction pourra vous les faire connoitre ».
>
> « Nous attendrons avec confiance votre réponse et les instructions que nous vous demandons, pour donner aux adm[inistrati]ons n[ation]ales que la chose concernera,

des ordres pour faire conduire ici et de la manière que vous voudrez bien nous indiquer, les morceaux que vous estimerez devoir être placés au Museum » [156].

Une semaine plus tard, le jury répond à l'administration centrale : « Nous ne pouvons qu'applaudir au zèle personnel que vous mettez au progrès des arts et des sciences ». Il se propose de la seconder en lui soumettant le nom des établissements religieux supprimés susceptibles de posséder des œuvres de mérite et en inventoriant celles qui ont été envoyées à Bruxelles [157]. Les fonctions du jury sont donc d'émettre un avis sur les mesures de conservation et de transport adéquates, d'indiquer les établissements à visiter et de se charger des inventaires des œuvres mises en dépôt à Bruxelles [158]. Sorte d'organe de contrôle des mesures de conservation, il alerte également l'administration centrale lorsque la sécurité des œuvres d'art n'est pas assurée par les administrations locales. À propos du manque de vigilance de l'administration de Louvain, le jury écrit au département : « [Les œuvres] exigent la même surveillance tant de la part du Jury d'instruction que celle de l'administration, qui est priée en conséquence de s'occuper incessamment des moyens de leur conservation » [159]. L'administration centrale fait aussi appel à lui pour nommer de nouveaux commissaires en 1798 [160].

d. Commissaires pour la recherche des objets d'art et science

Pendant plus d'un an, du début de 1797 à juin 1798, trois personnes opèrent seules pour la recherche des objets d'art et science. François Janssens est surtout actif durant les premiers mois, Charles de la Serna Santander se préoccupe essentiellement des richesses littéraires et Guillaume Bosschaert devient la figure de proue de la recherche des œuvres d'art dans le département de la Dyle. François Janssens, l'initiateur du projet, n'est pas nommé commissaire pour la recherche des objets d'art et science puisqu'il exerce déjà, au sein de l'administration départementale, la fonction de directeur des Travaux publics. Il participe à la concentration des œuvres d'art surtout en janvier et février 1797 lorsque l'organisation est encore empirique et que l'administration n'a obtenu ni les budgets, ni les nominations des commissaires [161]. Il n'apparaîtra plus ensuite que sporadiquement, utilisant son expérience de sculpteur lors de la sélection de statues. Cet artiste avait déjà mis ses connaissances au service de l'expertise de sculptures provenant de la sécularisation des œuvres jésuites sous les Autrichiens [162]. Charles de la Serna met à profit ses connaissances de bibliophile pour la recherche de livres et manuscrits. Il en fera un dépôt dont il deviendra le bibliothécaire le 8 avril 1797 [163]. Il ne participe pas activement à la recherche des œuvres d'art mais soutient, en sa qualité de membre du Jury des Arts et directeur de l'École centrale, les initiatives prises par Guillaume Bosschaert [164]. La première mission de ce dernier date du 15 mai 1797 [165] mais il est probable qu'il eut une activité antérieure dont les archives ne rendent pas compte. Cet avocat et peintre, qui fut chargé de la vente des œuvres d'art des couvents supprimés sous Joseph II, est le seul des trois à posséder officiellement le titre de commissaire pour la recherche des objets d'art et science et, lorsque l'administration départementale demande de nouveaux commissaires en mai 1798, elle ne parle pas de Janssens et la Serna : « Le C[itoye]n Bosschaert qui a fait jusqu'ici la recherche des

objets d'arts et sciences dans les couvents supprimés par la loi du 19 fructidor an 4-e ne peut pas à lui seul parcourir toutes les communes de ce département » [166]. Le rôle de Bosschaert deviendra plus prépondérant encore lorsqu'il sera membre du Jury temporaire des Arts, se chargera de l'inventaire général de toutes les œuvres centralisées à Bruxelles et sera nommé conservateur du musée de Bruxelles [167].

Bosschaert ne peut plus effectuer le travail seul, lorsque le mouvement de nationalisation s'étend, suite à l'arrêté du 26 octobre 1797 ordonnant le séquestre des biens des églises non desservies. L'administration demande conseil au jury en vue de la nomination de nouveaux commissaires : « Pour faire dans les Églises pareilles recherches, il faut absolument qu'il soit secondé dans ce travail qui exigera une tournée assez longue et qu'il convient de faire exécuter dans le plus bref délai ». Les qualités requises sont « tant morales que physiques » : « notions requises (...) probité reconnue (...) qualités civiques (...) talents distingués » [168]. Ce sont les mêmes critères de choix qui figurent dans l'Instruction envoyée par Paris aux départements, en 1794, qui parle de « probité, civisme, instruction » [169]. Le jury propose Abraham Salomon Pris et Wéry [170] qui sont officiellement nommés commissaires le 19 juin 1798 [171]. Abraham Pris est formé par Bosschaert et écrit, le 14 juillet, qu'il part l'après-midi à Laeken, « sous la direction du citoyen Boschaert (*sic*) pour mon instruction » [172]. Un autre commissaire, Godfurneau, est nommé le 24 juin 1798, mais il n'apparaît que rarement dans les missions artistiques [173]. Pour le transport, l'administration fait souvent appel à Jacques-François Timmermans, concierge de la bibliothèque départementale [174].

Les commissaires se chargent de la première sélection au sein des établissements supprimés et dressent l'inventaire des œuvres d'art à excepter de la vente. Ces inventaires permettent de détecter les vols éventuels en attendant le transport vers Bruxelles. Si, en théorie, les œuvres réservées doivent être immédiatement dirigées au dépôt de l'ancienne Cour, en pratique, les commissaires sont surchargés et délèguent le transport aux administrations municipales ou aux ouvriers travaillant habituellement avec eux. Plusieurs mois s'écoulent parfois entre la visite des commissaires et le transport à Bruxelles ; les œuvres sont alors mises en sécurité. L'instruction parisienne de 1794 conseillait : « Lorsque les inventaires de toutes ces collections seront terminés, des agens (*sic*) responsables en seront nommés les gardiens, et toute dilapidation y deviendra dès ce moment impossible » [175]. Bosschaert va souvent placer les objets réservés dans une pièce de l'établissement supprimé et enjoindre le gardien de veiller sur eux. Au couvent d'Auderghem, « Ces différents objets ont été déposés dans une chambre, et remis à la surveillance du gardien ; ils [les inventaires] constatent la prise de possession des objets réservés » [176]. À Wavre, Bosschaert dépose des tableaux à la maison communale [177] et à Grand-Bigard, les tableaux sont placés dans la sacristie, tandis que les livres sont déposés auprès du receveur des Domaines du canton [178].

e. Ouvriers

Pour le démontage et le transport des objets réservés, les commissaires emploient des ouvriers auxquels ils donnent des instructions concernant les mesures de conservation [179]. Winckeler, piqueur, a un statut un peu particulier dans la mesure où

il est souvent chargé de la surveillance des ouvriers, Emmanuel Iperseel et Cammaert sont voituriers, Tellens est batelier, Grosjean est vitrier et Dustin, menuisier. D'autres, sans qualification, fournissent une aide à titre d'appoint : Alexandre, Bastien, Cardinal, Delhin, Lisard, Meuris, Puttaert, Somers, Steens, Villette et Vitot. Le travail essentiel des ouvriers consiste à se rendre dans les établissements où les commissaires ont réservé des objets d'art et science, à les démonter — ce qui peut prendre plusieurs semaines pour les orgues ou les boiseries, — et à les transporter à Bruxelles. La majorité des transports s'effectue par chariots, soit par les voituriers habituels, soit par des cultivateurs comme le citoyen Sothan pour les boiseries de l'abbaye de Villers [180]. À Diest, certains tableaux sont amenés par « transport à bras » [181]. L'administration fera aussi appel à la batellerie afin de diminuer les frais, « la valeur intrinsèque de la plupart de ces objets est si modique qu'ils ne couvriroient pas les frais de transport s'il devoit se faire par charrois » [182]. L'ensemble des objets d'art et science des cantons d'Aarschot, Diest, Glabbeek, Grez, Jodoigne, Tirlemont, Léau et Wavre sont concentrés au couvent des Augustins à Louvain d'où ils sont transportés à Bruxelles par le batelier Tellens en trois voyages, les 4 et 12 mai et le 5 novembre 1797 [183].

f. Administrations municipales

Les administrations municipales doivent, dans un premier temps, faire face seules aux conséquences de la première nationalisation des biens ecclésiastiques qui intervient suite à la loi du 1er septembre 1796. Elles constituent des dépôts locaux de biens meubles, souvent au chef-lieu du canton, et se conforment à la directive d'application du 6 octobre 1796 [184]. Six mois plus tard, le 24 avril 1797, l'administration départementale s'informe auprès d'elles : « Conformément aux instructions qui vous ont été données par cette adm[inistrati]on, vous avez dû recueillir tous les objets réservés pour la République dans le mobilier des maisons et corporations relig[ieus]es supprimées par la loi du 15 fructidor an 4-e, tels que livres, manuscrits, instruments de physique, tableaux, statues» [185]. Les informations fournies par les municipalités tardent, sont évasives et l'administration centrale est amenée à envoyer ses propres commissaires pour vérification. Dorénavant, le rôle des administrations locales se limitera à la nomination d'un agent municipal pour accompagner le commissaire et lever les scellés apposés sur les bâtiments nationalisés. Quelquefois, les commissaires devront leur déléguer le transport des objets vers Bruxelles, mais la plupart des administrations coopéreront difficilement [186].

g. École centrale du Département de la Dyle [187]

Les membres de l'École centrale du département de la Dyle vont jouer un rôle important dans la création du musée de Bruxelles. La loi organique du 25 octobre 1795 sur l'instruction publique, qui promulguait l'établissement d'une École centrale par département, est appliquée le 4 février 1797, dans les départements réunis où les Écoles centrales remplacent les collèges thérésiens dont elles se distinguent notamment par une gestion non cléricale [188]. L'École centrale du département de la Dyle n'est inaugurée, en raison de la difficulté d'obtenir les bâtiments de l'ancienne Cour, que le 29 mai 1797 [189]. Comme les autres écoles de ce type, elle se compose de trois sections pour les élèves entre douze et dix-huit ans et offre différents cours dont

celui de dessin, assuré par le peintre Pierre-Joseph-Célestin François et qui consiste en la copie d'œuvres de grands maîtres [190]. Puisque dans ces écoles, « l'enseignement devait être intuitif, se baser sur l'observation et sur l'expérimentation » [191], plusieurs annexes sont créées dont une bibliothèque, un jardin botanique, des cabinets d'histoire naturelle, de physique et de chimie.

L'École centrale est liée à l'embryon du musée de Bruxelles par le lieu d'implantation, les membres et les arguments légitimant la recherche des objets d'art et science. Les deux établissements cohabitent dans les bâtiments de l'ancienne Cour, ancien palais de Charles de Lorraine qui réunissait sa collection d'œuvres d'art et ses cabinets de physique et de chimie [192]. Plusieurs professeurs de l'École centrale sont également membres du Jury temporaire des Arts ; Charles de la Serna exerce simultanément les fonctions de directeur de l'École centrale, de membre du jury et est chargé de mission pour recueillir les livres dans les établissements religieux supprimés [193] ; Pierre François, le professeur de dessin, est un ami de Guillaume Bosschaert avec qui il a accompagné le duc d'Arenberg en Italie en 1791 [194]. Les arguments utilisés par l'administration centrale pour justifier la conservation des objets provenant de la sécularisation sont très souvent liés à l'instruction publique, ce dont témoigne le préambule suivant : « Considérant qu'il entre dans les vues sages et bienfaisantes du Gouvernement de recueillir et de réunir tous les ouvrages d'arts et de sciences, propres à enrichir, à décorer les lieux destinés à l'instruction publique pour y servir de moyen facile de donner de l'émulation et qu'à cet effet le Dép[artemen]t a été autorisé à réserver dans les établissemens (*sic*) supprimés, tous les objets d'arts et de sciences qui seroient jugés pouvoir concourir à ce but utile » [195]. La liaison entre l'embryon de *museum* et l'École centrale amène l'administration à ne mentionner que cette dernière comme lieu de destination de l'ensemble des objets d'art et science : « les Tableaux , les Boiseries, les Livres, et autres objets que le Département s'est réservé pour l'utilité de l'École centrale (...) » [196]. Les tableaux serviront aux élèves du cours de dessin, les livres sont destinés à la bibliothèque et les boiseries permettront le rangement de ceux-ci.

L'union du *museum* avec l'École centrale n'est qu'officieuse et la collection aurait dû dépendre, officiellement, d'une École spéciale de Peinture, Sculpture et Architecture dont les statuts ont été établis conformément à la loi organique du 25 octobre 1795. Bosschaert et l'administration centrale n'auront de cesse de faire pression auprès du ministre de l'Intérieur pour en obtenir l'ouverture à Bruxelles. En avril 1797, Bruxelles obtient la certitude qu'elle fera partie avec Paris, Lyon, Marseille et Toulouse, des villes qui accueilleront ces établissements mais les Écoles spéciales resteront un projet et le *museum* continuera, à défaut, l'association officieuse avec l'École centrale [197].

Dans beaucoup d'autres départements, les dépôts d'œuvres d'art sont placés auprès des Écoles centrales. Dans le département de l'Escaut, « un nombre considérable de tableaux et autres objets d'art et science sont actuellement dans l'emplacement cù se tient l'École centrale, que leur conservation exige qu'ils soient placés au plutôt dans un local convenable [qui sera l'église Saint-Pierre de Gand] » [198]. À Mons, les tableaux centralisés par Germain Joseph Hallez sont réunis dans l'abbaye d'Épinlieu servant à l'École centrale [199] ; à Liège, Léonard Defrance, chargé de la

recherche des œuvres avec François-Joseph Dewandre, est aussi professeur de l'École centrale de son département [200] ; à Bruges, Pierre Mathieu Goddyn constitue une collection dépendant de l'École centrale où il est professeur de dessin [201], ainsi qu'à Anvers avec le professeur Guillaume-Jacques Herreyns [202]. Ce phénomène existe également en France dans la plupart des chefs-lieux départementaux dont Angers [203].

4. Financement

L'embauche de commissaires et d'ouvriers pour la recherche des objets d'art et science et leur transport à Bruxelles nécessitent des budgets importants qui sont difficiles à obtenir dans une période de crise économique. Le cinquième bureau de l'Administration Centrale du département de la Dyle, qui prend en charge l'organisation de cette recherche, suite à son échec auprès de l'administration des Domaines, sollicite une aide financière auprès du ministre de l'Intérieur, le 23 janvier 1797 : « La vente des locaux qui appartenaient aux ci-devant communautés religieuses supprimées par la loi du 15 fructidor d[ernie]r s'effectue avec tant de promptitude que nous suffisons à peine à mettre à couvert les divers effets relatifs aux arts et sciences que nous sommes chargés de conserver à la nation. Ces objets ne pouvant être transportés au chef-lieu sans occasionner des frais, nous nous étions flattés que la Direction des Domaines n'aurait pas fait difficulté de les acquitter mais comme le directeur des Domaines vient de nous annoncer qu'il n'est pas autorisé à acquitter cette dépense et que c'est à nous à provoquer l'ouverture d'un crédit pour couvrir les frais de transport des susdits objets d'arts et sciences, nous vous invitons a nous ouvrir incessamment un crédit de 3 000 francs afin que nous puissions conserver à la république des effets que nous serions contraints d'abandonner si nous étions privés des moyens de les mettre à couvert et faire diminuer les frais de gardiénat *(sic)* qui sont immenses » [204]. Le 11 février, le ministre autorise l'ouverture d'un budget de trois mille francs payables sur la caisse du payeur général sous la rubrique « dépenses extraordinaires relatives à l'instruction publique pour frais de transport de divers objets de sciences et d'arts » [205]. Le cinquième bureau n'obtient cependant pas le déblocage des fonds et le ministre invoque, le 15 avril, l'épuisement des fonds relatifs aux dépenses extraordinaires de l'instruction publique [206]. Une dernière tentative auprès de la Direction des Domaines échoue, bien que l'administration recommande aux commissaires : « Il ne s'agira que d'avoir la précaution de présenter dans les mandats ces dépenses comme ayant rapport au mobilier national sans parler de livres ou tableaux. Par là, on pourra prévenir l'opposition du directeur actuel (...) » [207]. Le budget de trois mille francs n'est utilisable qu'à partir de mai 1797 [208] et est déjà supprimé le 9 juillet, sans que la totalité des fonds ait pu servir à la recherche des objets d'art et science [209].

L'administration centrale demande, le 30 août, aux ministres de l'Intérieur et des Finances, la réouverture du crédit et son augmentation ; la minute précise que cette augmentation « ne doit pas être copiée pour le ministre des Finances » [210]. Elle réitérera sans cesse ses demandes en invoquant trois arguments [211]. Le premier insiste sur les conséquences sociales pour les ouvriers qui n'ont pas de quoi nourrir leur famille car ils « n'ont pour subsister d'autre ressource que le produit de leur travail ». Le second repose sur la nécessité de sauver les œuvres qui se trouvent dans des

conditions de conservation déplorables et le dernier souligne les inconvénients pratiques de la présence de ces objets dans les établissements destinés à la vente. Ne trouvant aucun relais auprès du ministre ou de la Direction des Domaines, le cinquième bureau se tourne vers la Serna qui, en tant que directeur de l'École centrale, prend en charge les frais de recherche de tous les objets d'art et science. La liaison entre le *museum* et cet établissement est ainsi encore accentuée. Théoriquement, les paiements effectués par la Serna seront remboursés après réouverture du crédit de trois mille francs, mais il semble que celle-ci n'ait jamais eu lieu [212]. Comme l'exprime Bosschaert, des difficultés financières ont entravé la mission des commissaires : « L'acquisition [des objets à réserver] en sera toujours très difficile aussi longtemps qu'il n'y aura pas une mesure prise pour les fraix (*sic*) de recherche et de transport (...) » [213]. Le manque de budget accordé à la recherche des objets d'art et science est une constante dans tous les départements français dont certains sont amenés à vendre une partie des œuvres pour financer le transport des autres [214].

5. Types et critères de sélection des « objets d'art et science »

Les commissaires de la recherche des objets d'art et science sélectionnent dans les établissements supprimés, le mobilier à excepter de la vente. Les critères de choix détermineront le fonds de la collection du musée de Bruxelles. Le jugement d'appréciation porté sur les œuvres à réserver prend en compte les valeurs artistique, éducative et économique [215].

Dans la sélection des tableaux à réserver, la valeur éducative est le critère dominant puisque les œuvres doivent pouvoir servir aux jeunes artistes qui copient leurs maîtres. Le rôle éducatif des tableaux dépend de leur qualité artistique et les commissaires ne les sélectionnent théoriquement que « si ces tableaux sont de bons maîtres » [216]. En pratique, devant le peu d'œuvres de grande qualité et sensibilisés par le sort désastreux qui attend les œuvres non réservées, ils assouplissent leurs exigences de sélection. Tout au long de leur mission, une tension est perceptible entre leur désir de sauver le plus grand nombre d'œuvres et les restrictions dues aux difficultés financières. Les coûts de transport sont élevés et il est probable que les commissaires privilégiaient la conservation des œuvres sur toile, facilement roulées en cylindre, aux tableaux sur bois, plus difficiles à déplacer [217]. Dans le département de Sambre-et-Meuse, les difficultés financières ont amené les commissaires à opérer une vente partielle sur place pour financer le transport car « les voituriers et, en général, les ouvriers de toute espèce se croiroient en droit, parce qu'ils travailloient pour la République, d'exiger un énorme salaire et que ce salaire, en le supposant même raisonnable, pourroit absorber les frais de vente » [218]. Dans le cas d'une vente partielle, la sélection est très difficile puisqu'il s'agit de conserver les œuvres les plus précieuses tout en permettant la vente de tableaux susceptibles de rapporter une certaine somme.

Les valeurs éducative et artistique des sculptures doivent être particulièrement importantes pour justifier leur transport très dispendieux. Guillaume Bosschaert indique, à la fin de l'inventaire général des œuvres placées à l'ancienne Cour : « Les tombes, les mausolées, les statues, les autels de marbre, et autres objets semblables

réservés, ont été laissés en place, tant à cause de la dépense que de l'inutilité d'entasser ces masses dans un local aussi resserré que celui de la ci-devant cour » [219]. Ces œuvres peuvent être laissées dans les établissements ecclésiastiques sans nécessiter la présence d'un gardien pour leur protection, mais le rétablissement du culte, suite au Concordat, remettra en cause le droit de propriété du musée et elles resteront presque toutes dans leur lieu d'origine.

Les commissaires font convoyer à Bruxelles de nombreuses boiseries trouvées dans les établissements religieux supprimés, au nom de leur valeur financière et utilitaire : le bois coûte cher et Bosschaert recherche, non pas des boiseries d'une grande qualité artistique, mais celles en chêne, pas trop anciennes, et sans ornement. Il juge les boiseries de la chapelle Sainte-Anne à Bruxelles « très bonnes, peu chargées d'ornements, par conséquent propres à être utilement employées » [220] et déplore que pour celles de l'église des Carmes à Nivelles, « sept confessionnaux placés à distance égale [les] défigurent un peu » [221]. La plupart du temps, les boiseries sont envoyées à Bruxelles sauf lorsque la distance entraîne des frais trop considérables. Si elles ne « pourront être employées utilement, dans tous les cas elles pourront être vendues avec avantage » [222]. Bosschaert invoque la loi de l'offre et de la demande pour centraliser les meubles car ils « ne seraient point portés à leur prix s'ils étaient vendus en ce moment et sur le lieu » [223], il faut les emmener « dans les endroits où se trouvent (*sic*) une concurrence d'acheteurs » [224].

Bien que Bosschaert, Wéry et Pris soient nommés pour leur capacité d'expertise artistique, ils sont quelquefois amenés à s'occuper d'objets scientifiques et de livres. La sélection de ces derniers dans les établissements supprimés, normalement du ressort de la Serna, est moins problématique ; leur transport est peu coûteux et même lorsque la municipalité indique que « les sciences n'y ont rien à réclamer » [225], l'administration départementale leur enjoint de les envoyer à Bruxelles [226]. Le tri des ouvrages littéraires peut alors s'opérer à l'École centrale où les conditions de travail sont meilleures que dans les institutions religieuses. Les commissaires rencontrent peu d'objets d'intérêt scientifique dans les établissements ecclésiastiques, si ce n'est au chapitre d'Anderlecht où douze lauriers sont sélectionnés pour le jardin botanique et transportés sur quatre charrettes [227]. Les commissaires soustraient également de la vente des objets qui, *a priori*, ne semblent pas être compris sous l'appellation « d'objets d'art et science » et qui permettront de meubler l'École centrale. Le grillage et l'escalier de l'église des Petits-Carmes sont réutilisés pour le jardin botanique de l'École centrale [228]. Certains objets ne se distinguent pas clairement des immeubles, ce qui pose des problèmes juridiques avec les futurs acquéreurs : les pavés de marbre de l'église de l'abbaye de Herent [229], les colonnes de l'église Sainte-Gudule de Bruxelles [230], les portes, fenêtres et séparation du chœur à l'abbaye d'Auderghem [231], deux ou trois mille briques au couvent des Pauvres-Claires à Bruxelles [232].

6. *Non-collaboration et protestations*

La sécularisation des objets d'art et leur conservation durant le Directoire ne bénéficient pas toujours de la collaboration des administrations chargées de la vente

ou de la gestion municipale et suscitent la protestation des personnes dépossédées, des acquéreurs et de la population.

a. Direction des Domaines

Les préoccupations artistiques et éducatives des commissaires chargés de la conservation des objets d'art et science se heurtent à l'intérêt économique de la Direction des Domaines, chargée de la vente des biens nationaux. Nous avons vu que celle-ci refuse de financer les missions des commissaires [233] et, lorsque Guillaume Bosschaert lui demande la levée des scellés qu'elle a apposés sur l'église des Ursulines à Bruxelles, elle répond « que la direction ne se meslant (*sic*) pas des objets réservés, elle nous invitait en conséquence à nommer nous-mêmes un commissaire, autorisé à lever les scellés » [234]. Victime du manque de collaboration, le cinquième bureau de l'Administration centrale du Département jugera dorénavant que la Direction des Domaines n'a aucune fonction à remplir dans le cadre de la recherche effectuée par les commissaires. Lorsque l'École centrale lui propose de chercher des boiseries et de nommer à cet effet « une personne ou deux qui conjointement avec une autre à dénommer de la part du directeur des Domaines nationaux [qui] se chargeraient de désigner et de faire mettre en réserve » [235], l'administration répond que les instructions qu'elle a reçues autorisent suffisamment Bosschaert et Wéry à agir seuls, et que cela « rend inutile une autorisation spéciale [de la Direction des Domaines] » [236].

La conséquence la plus dramatique de ce manque de collaboration est l'absence de coordination entre la visite des commissaires pour la recherche des objets d'art et science et la vente des établissements ecclésiastiques. Les archives regorgent d'exemples où la vente est intervenue avant le passage des commissaires, sans que les administrateurs des Domaines n'exceptent eux-mêmes les œuvres d'art. À l'église des Saints-Pierre-et-Jacques à Louvain, Bosschaert s'offusque que « Le Receveur des domaines à Louvain avait annoncé dans ses ventes, non seulement les Tableaux, les Autels en bois, les boiseries, mais encore les Autels en marbre, les balustrades, les tombes, et autres objets semblables » [237]. Il se rend sur place, réussit à soustraire quelques œuvres de la vente mais écrit tout de même à l'administration départementale pour lui faire part de son inquiétude : « n'y aurait-il-pas d'inconvénient de permettre la vente, même, de ce qui ne serait pas digne d'être réservé. Tous les Receveurs ont reçu le même ordre de vendre dans le plus court délai le mobilier d'Églises, il en résultera, que si les tableaux sont compris dans ces ventes, nous ne trouverons plus rien dans les cantons éloignés. Je me suis empressé, Citoyens Administrateurs de vous informer du danger, persuadé que vous ferez promptement connoitre aux différents Receveurs du département que les tableaux, et les autres objets d'arts destinés a l'instruction publique, sont généralement exceptés de la vente mobilière » [238]. L'administration suit ses conseils et écrit au directeur des Domaines pour éviter ce genre de situation, mais les difficultés persisteront tout au long des missions des commissaires : « Le commissaire chargé de la recherche et l'examen des monuments des sciences et des arts, nous expose que les Receveurs des domaines ayant reçu l'ordre de vendre sans délai le mobilier des Églises, il est à craindre qu'on ne comprenne également dans ces ventes des tableaux et autres monuments des arts qui

doivent être réservés et dont il n'a pu faire encore la visite et le triage. Nous croyons devoir vous inviter en conséquence à vouloir bien écrire aux Receveurs de ne point comprendre ces sortes d'objets dans les ventes du mobilier des Églises, jusqu'à ce que le triage de ce qui doit être conservé ait été effectué par le commissaire nommé à cet effet » [239].

L'administration départementale est confrontée à un dilemme : elle tente, d'une part, de retarder les ventes de biens nationaux mais ne peut, par ailleurs, prolonger excessivement les délais « pour ne pas retarder la vente du mobilier qui se trouve exposé dans plusieurs endroits aux plus grandes dilapidations » [240]. Les commissaires doivent effectuer leur mission le plus rapidement possible et arrivent souvent dans les établissements supprimés à peine quelques jours avant la vente [241]. Individuellement, cependant, les commissaires bénficient de l'appui de quelques personnes du Domaine. Ainsi, Craisin, membre de la Régie de l'Enregistrement et du Domaine national, excepte de la vente du Petit-Béguinage à Bruxelles deux médailles susceptibles d'intéresser les arts, et les envoie au cinquième bureau [242].

b. Administrations municipales

Pas plus qu'avec la Direction des Domaines, l'administration départementale ne rencontre l'appui des municipalités. Localement, surtout dans les campagnes, la fermeture des établissements ecclésiastiques n'avait pu s'opérer qu'avec l'envoi de commissaires spéciaux, quelquefois aidés par un peloton de cavalerie [243]. Dans le cadre de la conservation des objets d'art et science, les administrations municipales sont priées d'établir les premiers dépôts locaux, d'accompagner les commissaires pour lever les scellés apposés sur les établissements nationalisés, et de s'occuper quelquefois du gardiennage et du transport vers Bruxelles. À chacune des ces étapes, les commissaires rencontrent des difficultés.

L'administration départementale n'accorde pas beaucoup de crédit aux jugements portés, par les municipalités, sur la valeur du mobilier sécularisé. Lorsque Nivelles informe que les œuvres de son canton ne valent pas la peine d'être réservées, le département envoie Bosschaert vérifier la qualité de ces tableaux « que la municipalité dit être mauvais » [244]. Plusieurs administrations cantonales se déchargent de la gestion des biens sécularisés sur les commissaires du Pouvoir exécutif. Ces commissaires avaient été placés auprès des différentes administrations pour introduire les lois françaises. Arlette Hennebert explique qu'il n'existait que rarement, dans les communes rurales, « des citoyens éclairés qui savent reconnaître l'opportunité des mesures heureuses introduites par le régime français » [245] et qu'ils restaient souvent sous l'emprise du clergé. À Montaigu, un de ces commissaires explique que sa « susdite administration ne veut se mêler de rien de ce qui regarde la suppression des couvens (*sic*) » [246]. L'administration municipale de Vilvorde abandonne, elle aussi, ce travail à son commissaire du Pouvoir exécutif, Fubert, qui précise « qu'elle [l'administration municipale] a refusé d'intervenir dans les opérations (...) et qu'elle y a même mis des entraves » [247].

Les municipalités ne collaborent pas avec les commissaires chargés d'inspecter les œuvres lorsqu'ils demandent la levée des scellés apposés sur les établissements nationalisés. Un rapport du commissaire Pris relate ses missions. À Laeken, le 14

juillet 1798, « nous n'avons pu opérer, vu que (...) l'agent ne s'y trouvait pas », le 28 juillet 1798 il revient avec Godfurneau pour lever les scellés mais « les formes n'étant point conformes, l'agent si (*sic*) est refusé ». Le reste du rapport est rempli de mentions « l'agent ni (*sic*) étant pas (...) » [248].

La même négligence de la part de ces administrations apparaît lorsqu'elles sont chargées de garder des œuvres. Suite à un vol commis dans le dépôt de Louvain, le Jury des Arts estime que « La Municipalité du Canton de Louvain n'a montré à cet égard qu'une négligence répréhensible, abandonnant ces objets à la simple garde des concierges, sans y faire mettre le scellé et sans employer aucune des mesures ordonnées par la loi dans pareilles circonstances » [249].

Lorsque l'administration centrale demande aux localités de se charger du démontage et du transport des objets choisis par les commissaires, elle doit parfois réitérer sa demande pendant plusieurs mois. À Vilvorde, l'administration centrale n'obtient le transport de la boiserie du couvent des Dominicaines que grâce à un agent national zélé, le citoyen Van Buggenhoudt. Le département le félicite car, dit-il, « il y a lieu de croire que votre adm[inistrati]on d'après les différents prétextes qu'elle a successivement allégués, ne met pas beaucoup de volonté à la chose » [250]. L'exemple le plus frappant est celui de la municipalité d'Uccle qui mettra au moins six mois pour envoyer les livres du couvent de Boetendael à l'École centrale. L'administration municipale est censée prévenir le département du jour où elle les enverra pour que de la Serna vienne sur place et accompagne le convoi. Un premier rendez-vous est manqué car la lettre de la municipalité, datée du 14 juin 1797, n'arrive à Bruxelles que le 22, pour annoncer le départ le 20 [251]. Pour apaiser l'administration centrale, la municipalité présente ses excuses : elle ne peut « attribuer cet incident qu'à la négligence de son ci-devant messager, qu'elle vient de remplacer en la personne d'Henri Hullenbergh duquel elle a tout lieu d'espérer plus d'exactitude » [252]. Au second rendez-vous, Timmermans qui est envoyé à la place de de la Serna, est informé par le concierge de l'établissement qu'il n'y a rien de prévu, et repart [253]. La municipalité affirme que le concierge a menti et qu'il s'y trouvait une charrette mais qu'il a refusé de la charger. Elle propose un troisième rendez-vous le 17 août 1797, date à laquelle Timmermans devra se présenter avec une charrette. De la Serna, à qui l'on a renvoyé la lettre de la municipalité pour avis, note dans la marge : « La mauvaise foi de la Municipalité du canton d'Uccle saute aux yeux. Falloit-il attendre 6 mois pour nous dire qu'il faut nous procurer une charrette ? Certes que pour me procurer une charrette moi-même je n'avois pas besoin de la municipalité : J'ai un arrêté de l'administration qui m'autorise à prendre ces livres et c'est en vertu de cet arrêté que mon scellé est sur la porte de la bibliothèque de Boetendael, que je peux faire lever sans avoir besoin de leur présence. Je vois qu'il n'a (*sic*) rien de bon à attendre de ces Agens (*sic*) qui tous agissent en sens inverse du gouvernement » [254]. Pas plus que lors des autres rendez-vous, le transport ne se fera le jour prévu et l'administration départementale décide de s'adresser au commissaire du Pouvoir exécutif. Il est d'autant plus urgent d'effectuer le transport que l'abbaye sera vendue incessamment. C'est donc ce commissaire qui s'en charge personnellement et amène

les livres à l'École centrale. Ni de la Serna, ni Timmermans ne se déplaceront cette fois-ci [255].

c. Personnes dépossédées

Après la parution de la loi de suppression des couvents du 31 août 1796, certains religieux semblent avoir dégradé et détourné des objets d'art et science : « Informée par les rapports de plusieurs municipalités, que les individus de divers couvens (*sic*) supprimés se permettent toutes sortes de dégradations dans ces mêmes établissemens (*sic*) ; qu'ils détournent à leur profit plusieurs objets, même d'arts et sciences, qui ne leur sont pas attribués par la loi du 15 fructidor an IV, mais qui leur sont seulement confiés jusqu'au moment de l'évacuation, à charge de les représenter » [256]. L'administration invite les juges de paix à appliquer la loi du 31 août 1794, « d'après laquelle ceux qui détruisent ou dégradent des monumens (*sic*) de sciences et d'arts doivent subir la peine de deux années de détention » [257]. Dans le département de Sambre-et-Meuse, une religieuse dissimule un tableau dans un tuyau de poêle pour éviter l'enlèvement par les commissaires ; elle est dénoncée mais sera acquittée, l'œuvre sera sécularisée [258].

Plusieurs anciens propriétaires de biens nationalisés, religieux ou laïques, tentent d'obtenir la restitution de leur mobilier auprès de l'administration départementale. Ces demandes, qui interviennent dès 1797 et 1798, anticipent le mouvement de recontextualisation qui se développera sous le Consulat et l'Empire [259]. Au couvent de Vilvorde, trois « ex-Dominicaines », Verdickt, Eyckmans et Vandam, réclament, en mai 1797, trois caisses : « elles ont été construites et payées par nous de nos propres deniers (...) [et] le tems (*sic*) si désiré, auquel il est permis à tout citoyen de réclamer ses propriétés (...) est arrivé » [260]. L'administration oppose un refus catégorique, les raisons invoquées « ne justifiant pas de la propriété particulière qu'ils prétendent avoir sur ces trois caisses » [261]. À Bruxelles, la citoyenne Desteenland revendique son droit de propriété sur un tableau de de Crayer [262] placé, dans l'église du Béguinage, sur une tombe qu'elle dit appartenir à une fondation privée de sa famille [263]. Cette allégation est corroborée par les déclarations de la supérieure et de la directrice de la sacristie de l'établissement [264]. Bien que Guillaume Bosschaert estime l'œuvre peu intéressante artistiquement, le cinquième bureau refuse la restitution, en invoquant le manque de preuve de propriété.

d. Acquéreurs

Outre les anciens propriétaires, l'administration entre quelquefois en conflit avec les nouveaux acquéreurs de biens nationaux. Vu le manque de coordination entre la Direction des Domaines et le cinquième bureau, la vente des biens nationaux s'effectue parfois avant la visite des commissaires chargés des recherches artistiques. Le danger pour les œuvres précieuses est accentué lorsque les acquéreurs procèdent à la démolition des établissements. L'administration s'inquiète de cette situation : « il y aurait grande urgence d'effectuer ce transport, parce que quelques-uns des couvents où existent les d[its] objets sont vendus et que les acquéreurs en ont même déjà commencé la démolition : c'est avec peine que nous entrevoyons la très prochaine destruction de plusieurs morceaux précieux ; si le gouvernement ne nous procure de

suite les moyens de les soustraire aux ravages de l'ignorance et du vandalisme » [265]. Durant l'été 1797, la démolition de l'abbaye de Villers a commencé, alors que les boiseries réservées n'ont toujours pas été transportées à Bruxelles [266].

La sélection de certains biens par les commissaires, comme les boiseries, suscite des débats autour de la notion juridique de biens meubles et immeubles. Les acquéreurs soutiennent qu'ils appartiennent aux immeubles et qu'ils en sont donc propriétaires légaux. À l'abbaye d'Averbode, l'acquéreur Nys refuse de les laisser partir et Bonnardel, le commissaire du Directoire exécutif près de l'administration de Montaigu, en avertit l'administration départementale avec des propos durs à l'égard des acheteurs de biens nationaux : « la cupidité (...) [des hommes] qui veulent tout pour rien (...) des intriguants ne pensant qu'à les [les objets d'art] ensevelir sous des décombres » [267]. À Bruxelles, un dénommé André a acheté des boiseries et châssis à l'acquéreur de l'abbaye de Villers et l'administration finit par abandonner ses prétentions [268]. La controverse est particulièrement vive à propos des portes de l'église, de la séparation du chœur et d'une fenêtre de l'abbaye d'Auderghem [269]. L'administration centrale sollicite l'avis de Bosschaert qui se justifie en donnant un sens très large au terme de « boiseries » : le grillage en fer et la séparation en bois s'enlèvent facilement, la fenêtre dans l'église « ne servait point à lui donner du jour, mais était réservée à l'usage de l'abbesse ». Il nie avoir réservé la porte [270] mais l'arrêté de l'administration départementale déboutera les acquéreurs et réservera le tout, y compris la porte : « Considérant que la porte intérieure de la susdite Église ainsi que la séparation en bois, garnie de grillage de fer placée entre le chœur et l'Église, et le châssis de fenêtre garni de vitraux placé dans l'Intérieur du Chœur et servant ci-devant à l'usage particulier de l'abbesse, ne font point partie intégrante de l'Église susmentionnée étant considéré comme mobilier ni par conséquent de l'acquisition des Reclamans (*sic*) » [271]. Quelques mois auparavant, lors de l'expulsion des religieux, l'administration donnait, au contraire, une interprétation extensive à la qualification de « biens immeubles » : « afin d'empêcher qu'on n'emporte aucun des objets qui, tenant au sol, aux murs ou autres parties du bâtimens (*sic*), doivent être réputés faire partie des immeubles, tels que les stalles, autels, boiseries, buffets d'orgues, cloches, marbres, statues et autres sculptures, instrumens (*sic*) aratoires et d'exploitation, et autres effets analogues » [272].

La situation se complexifie lorsque les nouveaux propriétaires d'anciens établissements religieux y découvrent des dépôts cachés. Lorsque l'administration centrale en apprend l'existence, elle les revendique en tant qu'objets d'art et science réservés pour l'instruction publique mais de nombreuses démarches auprès des acquéreurs sont nécessaires, et elle doit réitérer plusieurs fois ses demandes pour obtenir le dépôt de livres découvert par le citoyen Lespier dans l'abbaye d'Affligem [273]. Les démarches sont encore plus difficiles auprès du citoyen Lattérade qui trouve également un dépôt de livres, dans l'abbaye de Villers, lors de travaux de terrassement [274]. Un juge de paix et un agent national doivent accompagner le commissaire pour que l'acquéreur les remette à l'État [275].

e. Population

La population peut marquer son opposition à l'envoi des objets d'art et science à Bruxelles par le refus de collaborer au démontage et au transport, par les vols commis dans les dépôts et par une opposition physique lors de la visite des commissaires.

Lorsque ces derniers ne peuvent faire appel aux ouvriers habituellement employés, ils doivent en recruter sur place, mais la plupart refusent le travail et invoquent la crainte de ne pas être payés. Cette attitude leur permet d'éviter la participation à une sécularisation que la plupart des habitants des campagnes désapprouvent. Dans le canton de Montaigu, où la municipalité s'était déjà déchargée sur le commissaire du Pouvoir exécutif, l'administration centrale se heurte également à la passivité des ouvriers, bien qu'elle les assure du paiement : « Il n'est pas question ici d'une réquisition, ni d'un travail gratuit » [276]. Même situation à Grimbergen, où l'administration départementale propose même, pour les obliger à travailler — contre paiement —, de vérifier si les ouvriers ne devaient pas, sous l'Ancien Régime, prester des corvées pour l'abbaye « qui est aujourd'hui remplacée par la République » [277].

Plusieurs vols, dont les motivations sont difficiles à découvrir, sont commis dans les dépôts et au sein d'établissements ecclésiastiques. Au couvent des Augustins de Louvain où les œuvres et les livres sont centralisés avant de partir en bateau, vers Bruxelles, le local a été dévasté sans qu'il y ait apparemment de vol. L'administration départementale remet en cause la vigilance de la municipalité. Lorsqu'il découvre l'établissement, de la Serna déclare : « J'ai trouvé déposé au local des cidev[an]t Augustins tous les livres provenant des maisons religieuses supprimées de la Ville de Louvain. Les fenêtres des chambres basses servant de dépôt, étoient sans volets et je n'ai vu la moindre trace de scellé sur les portes ; plus, la porte de la Bibliothèque de ce couvent, que j'avais visité il y a aux environs de deux mois accompagné du citoyen Durondeau ci dev[an]t administrateur de ce département, du citoyen Janssens et du commissaire du pouvoir exécutif près la Municipalité de Louvain, et que nous avons vu et laissé bien fermée et scellée, se trouvoit à présent non seulement sans scellé, mais avec la serrure forcée. Toutes les portes intérieures de l'église de ce même couvent, où se trouvent déposés les tableaux des autres églises, se trouvent je ne dirai pas sans scellé, mais tout à fait ouvertes. Enfin, je n'ai vu dans toutes ces opérations aucune des formes ordonnées par la loi bien observée » [278]. L'administration prend des mesures pour que Louvain fasse « rechercher et poursuivre les auteurs [qui semblent n'avoir jamais été retrouvés] (...) et qu'à l'avenir soient prises des mesures suffisantes pour la sécurité des dépôts » [279]. Plusieurs vols de statues sont commis dans le département de Sambre-et-Meuse, dont quelques-uns par des ecclésiastiques [280]. Dans le département de la Dyle, des vols sont également perpétrés par des ecclésiastiques, et la population y participe quelquefois. Un rapport du troisième bureau, fin décembre 1797, relate : « Le 3e bureau qui prend inspection des inventaires du mobilier qu'on a trouvé dans les églises frappées de séquestre, remarque qu'en général la majeure et la plus précieuse partie de ces mobiliers, n'y est pas indiquée. Quelquefois, les commissaires disent qu'on a volé pendant la nuit, que tel objet est disparu tout à coup etc. Et le plus souvent, et pour ainsi dire toujours, on ne fait aucune observation là-dessus. En sorte que le mobilier renseigné dans les inventaires, se réduit à peu de choses. Le 3e bureau proposeroit bien d'ordonner aux

administrations municipales de faire des recherches, d'employer leur autorité pour faire retrouver les objets, il proposeroit encore d'appeler l'attention des juges de paix et de provoquer des poursuites de leur part, mais le souvenir du passé fait que trop prévoir que toutes les mesures se réduiront à rien, surtout lorsqu'on ne peut prouver que telle église, par exemple, avoit un calice, une remontrance. Comment pourroit-on espérer de faire retrouver une foule d'objets qu'on a la certitude mais qu'on ne saurait prouver qu'ils ont existé, lorsqu'on n'a pu retrouver les cloches qui avoient été sciemment enlevées des clochers ! Les habitans (*sic*) des communes qui ont tous donné les mains à soustraire quantité d'objets ne s'accuseront pas l'un, l'autre. Quoique le 3e bureau ne retrouve pas de remède à ces abus, il croit néanmoins devoir ne pas les laisser ignorer à l'administration » [281]. La population commet sans doute ces vols plus dans un but d'opposition aux mesures de sécularisation, que par intérêt financier. À Montaigu, les livres sont retrouvés tels quels, cachés chez un paysan. Les dépôts sont composés essentiellement de livres et de tableaux de seconde catégorie qui étaient difficilement monnayables. Au couvent des oratoriens, en novembre-décembre 1797, l'administration centrale qualifie le vol qui y a été commis de « contrerévolutionnaire » et ajoute que si l'on passait cet acte sous silence, « ce serait enhardir les habitants d'une commune et même d'un canton qui depuis longtemps se montre audacieusement réfractaire aux lois et dont la conduite vraiment contrerévolutionnaire (*sic*) doit être scrupuleusement surveillée » [282]. À la fin du mois, les livres des oratoriens sont retrouvés chez un particulier mais les raisons qui ont conduit cet homme à agir de la sorte ne sont pas explicitées [283].

La population manifeste quelquefois physiquement son opposition à l'enlèvement des œuvres sécularisées. Wéry et Bosschaert en témoignent, en août 1798, respectivement à Kortenaken et Lennik-Saint-Quentin. Le premier mentionne dans son rapport, « débourse aux soldats qui ont assisté et transporté les tableaux » [284] et le second indique qu'« Il conviendrait pour plus de sûreté de demander à Lennik un gendarme, étant à remarquer que les habitans (*sic*), ont témoigné la plus grande répugnance au déplacement de leurs tableaux » [285]. Ces événements surviennent dans une période troublée, deux mois avant la « Guerre des Paysans » qui sévira d'octobre à décembre 1798 dans le Brabant, ainsi que dans le Pays de Waas, la Campine et le Luxembourg [286]. L'administration centrale n'avait pas attendu ces troubles de 1798 pour conseiller aux commissaires de se faire accompagner de soldats lors de l'évacuation des biens meubles des établissements religieux supprimés, puisque la circulaire du 6 octobre 1796 précise : « Peut-être lors de l'évacuation, aurez-vous besoin de faire seconder ces gardiens par quelques hommes armés, pour empêcher les malintentionnés de s'introduire dans les couvens (*sic*) et d'exercer quelque brigandage. Vous en donnerez avis, et en cas d'urgence, vous appelleriez la force armée la plus prochaine ; mais vous en userez avec toute la prudence et les ménagemens (*sic*) possibles et sans ostentation, afin d'ôter à la malveillance le prétexte de calomnier vos intentions » [287].

7. *Prémices de la création d'un musée à Bruxelles*

a. *Statut du* « museum » *et le noyau de ses collections*

Les objets d'art et science provenant de la sécularisation des biens ecclésiastiques du département de la Dyle sont concentrés, entre 1797 et 1799, dans l'ancienne Cour de Bruxelles, où la collection de tableaux forme l'embryon d'un *museum* à Bruxelles. Lorsque Bosschaert remet l'inventaire des objets d'art et science entreposés au *museum* à l'administration départementale en novembre 1798 [288], il mentionne, en annexe, une liste assez longue d'objets qui n'ont pas encore été déménagés, sans doute pour des raisons d'ordre financier. Le travail des commissaires est terminé mais nous trouvons encore quelques mentions de paiement d'ouvriers pour le transport jusqu'au milieu de l'année 1800.

La collection d'œuvres sécularisées n'a pas d'existence officielle sous le Directoire puisque l'École spéciale à laquelle elle devrait se rattacher ne voit pas le jour [289]. L'absence de reconnaissance est un handicap majeur et l'École centrale, à laquelle le *museum* lie officieusement son destin, ne peut prendre en charge tous les frais qu'impliquent la création et la gestion d'une collection d'œuvres d'art, d'autant plus que cette institution éducative voit son budget diminuer en 1800. Suite aux arrêtés des 13 octobre 1798 et 20 octobre 1799, Guillaume Bosschaert obtient sa nomination de conservateur du musée de Bruxelles par l'autorité départementale qui gère l'École centrale, mais sa nomination n'est pas reconnue par le ministre de l'Intérieur [290], et, en raison des difficultés financières, il exerce cette fonction bénévolement [291]. Sa nomination n'étant qu'au niveau départemental, elle ne permet pas de considérer que le musée de Bruxelles est créé officiellement puisqu'une telle création est du ressort et demande l'aval du ministère de l'Intérieur. Plusieurs autres musées, qui apparaissent dans les départements réunis sans bénéficier d'une reconnaissance officielle, s'associent aux Écoles centrales : le musée de Mons dans le département de Jemappes, celui de Namur dans le département de Sambre-et-Meuse, de Bruges dans le département de la Lys, de Gand dans le département de l'Escaut, de Liège dans le département de l'Ourthe et celui d'Anvers dans le département des Deux-Nèthes [292]. Cette situation est commune à l'ensemble des départements français et, vers 1800, il existe une quantité de musées au statut précaire [293].

Les quelques milliers d'œuvres rassemblées à Bruxelles sont inventoriées par Guillaume Bosschaert à la fin du mois de novembre 1798, et doivent être triées pour sélectionner celles qui seront dignes d'être exposées dans le musée [294]. Le département décide la création d'un jury avec pour mission de « s'assurer qu'aucun bon tableau ne soit mis au rebut (...) » [295]. Il est composé de neuf artistes et amateurs dont plusieurs ont déjà participé au mouvement de sécularisation dont Bosschaert, le peintre Lens, le professeur de dessin François, le vendeur Le Roy, le sculpteur Janssens et le restaurateur Thys, auxquels s'ajoutent le marchand Marneffe et les rentiers Foteyll et Debiefve père. La sélection retient une centaine d'œuvres [296] mais le jury doit travailler dans des conditions difficiles, les tableaux étant « entassés les uns sur les autres. Il a fallu les juger pour ainsi dire d'un coup d'œil » [297]. De nombreux autres tris ultérieurs réviseront toutefois cette première sélection et ressortiront des œuvres qui avaient été placées dans les réserves [298].

b. Démarches pour l'obtention d'une reconnaissance officielle du musée et l'enrichissement de sa collection

La collection de Bruxelles n'est jusqu'ici qu'un corollaire de la nationalisation des biens du clergé. Les demandes d'œuvres d'art au *museum* de Paris sont le fait d'un renforcement de la position de l'institution bruxelloise qui ne se considère plus seulement comme le refuge des œuvres d'art sécularisées, mais s'attribue une réelle vocation muséale, et tente ainsi d'enrichir sa collection. Les propos insistants de Bosschaert sont le reflet d'une réflexion sur la légitimité et les objectifs du futur musée [299]. Les premières demandes officielles apparaissent dans la lettre accompagnant l'inventaire de la collection, envoyé au ministre de l'Intérieur. Celui-ci souhaitait en effet posséder un aperçu de l'ensemble des richesses artistiques départementales pour pouvoir en disposer selon ses propres principes de redistribution. Le ministre adresse cette demande à chaque département le 14 février 1799 : « Nos richesses en ce genre étant mises sous ses [la République] yeux par des tableaux exacts, il [le gouvernement] prendra les moyens les plus efficaces et les plus justes pour les rendre utiles ; et les lumières alors, partout également propagées, affermiront partout également le règne de la liberté » [300]. À Bruxelles, Bosschaert est déçu par la faible qualité des œuvres récoltées : « Lors de ma nomination à la conservation des objets qui composent le musée de Bruxelles, j'ai dû m'apercevoir qu'après quatre années de recherches [il exagère puisque la sécularisation s'est déroulée durant deux années] dans toute l'étendue de ce département, mes peines n'avaient abouti qu'à rassembler dans le beau local de la ci-devant cour un nombre considérable de tableaux parmi lesquels il ne s'est trouvé aucune production de nos grands maîtres » [301]. Les plus belles œuvres ont en effet été enlevées par les Français, lors des conquêtes artistiques de l'an II (1794), et Bosschaert espère que Paris enverra quelques œuvres à Bruxelles, à titre de dédommagement. Il écrit ainsi à l'administration départementale, en 1798 : « L'on Espère qu'en égard à l'enlèvement de nos meilleures pièces [barré : chefs-d'œuvre], le ministre de l'Interieur daignera nous gratifier d'une partie des choses prétieuses (*sic*) et surabondantes au complètement des deux musées de Paris et de Versailles » [302]. L'administration de la Dyle communique l'inventaire, réalisé dès novembre 1798 par Guillaume Bosschaert [303], au ministre de l'Intérieur, et souligne à cette occasion le manque de peintures de valeur de l'école flamande : « 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 » [304]. Le préfet du département des Deux-Nèthes fera part de la même constatation au ministre à propos d'Anvers : « Vous serés [*sic*] étonnés, en le parcourant de n'y trouver aucun de ces noms fameux, qui jadis immortalisèrent l'école flamande » [305].

Les premières demandes des administrations des départements réunis vont se focaliser autour des éventuelles œuvres restées dans un dépôt à Bruxelles lors des conquêtes artistiques des commissaires français dans l'ensemble des Pays-Bas méridionaux. Cet éventuel dépôt, qui proviendrait de la sécularisation sous la Convention, serait indépendant de la collection formée par les œuvres sécularisées dans le département de la Dyle, sous le Directoire. Le ministre de l'Intérieur, sous la pression de certains départements, qui demandent la redistribution du reste de ce

prétendu dépôt de Bruxelles, s'informe auprès de l'administration départementale de la Dyle, en août 1798 [306]. Celle-ci ne répondra que cinq mois plus tard, après avoir demandé des informations auprès de Durondeau, membre du Jury des Arts, qui rejette catégoriquement la possibilité d'un tel dépôt : « J'aurais l'honneur de vous dire, en mon particulier, parce que je suis seul présent des membres du Jury de l'Instruction, que les recherches faites près le citoyen Cobus commissaire pour la correspondance et l'envoi des objets d'arts et sciences expédiés par les commissaires délégués de Paris à cette fin dans les pays conquis, non plus que les connoissances que j'aurois en des objets abandonnés ici, puisque j'étois très intimement lié avec ces commissaires, s'il était resté quelque chose à Bruxelles, m'auroient mis à même de les articuler. Mais la vérité est qu'il ne fut jamais déposé à Bruxelles objet quelconque d'art et de science et que ce ne peut avoir été qu'en délire qu'on puisse avoir considéré telle invention chimérique » [307]. Après ce courrier, plus personne ne réclamera les œuvres de ce dépôt. Toutefois, différents auteurs traitant de cette période mentionnent son existence et estiment qu'il aurait été annexé au dépôt des œuvres sécularisées entre 1797 et 1799, ce qui impliquerait que Durondeau, dans la lettre reprise ci-dessus, soit déforme la vérité, soit est mal informé. Nous soulignons à cet égard que les œuvres de la Chambre des Comptes et de l'Orangerie, dont parlent ces auteurs et qui auraient fait partie de ce dépôt, pourraient provenir de l'ancien gouvernement autrichien [308] plutôt que de la concentration des œuvres sécularisées par les commissaires français.

Les demandes relatives à ce dépôt n'aboutissant pas, les départements réclament quelques œuvres des réserves du musée de Paris. La Commission des Monuments débat déjà de l'éventualité d'une redistribution des œuvres concentrées à Paris, le 10 septembre 1793, lorsqu'elle se demande comment « faire refluer dans les départements la surabondance des richesses nationales concernant les Arts, qui se trouvent à Paris » et selon quelle méthode « fixer les compensations à établir pour procurer à cette ville [Paris] les chefs-d'œuvre de la première classe qui se trouveraient dans les départements » [309]. L'administration française hésite longtemps entre concentration et redistribution. Selon Edouard Pommier, la première demande régionale de tableaux honorée, est un envoi, sous forme de dépôt, à la ville d'Angers, le 26 février 1798 [310]. Un ami de Guillaume Bosschaert, Lemonnier, l'avertit que s'il souhaite des œuvres, il doit en faire la demande le plus rapidement possible. Lemonnier est peintre et ancien élève de Descamps à l'Académie de Rouen. Il se charge de centraliser, à Rouen, les objets d'art et science du département de Seine-Inférieure. Membre de la Commission des Monuments, il prend parti, dè 1791, pour la création de musées départementaux et s'oppose à la fois, à l'envoi des chefs-d'œuvre de l'ensemble de la France à Paris [311], et aux prises artistiques en Italie. Ainsi, il est signataire de la pétition adressée au Directoire par cinquante artistes, le 16 août 1796, en vue d'appuyer les thèses de Quatremère de Quincy : « nous venons vous prier de peser avec maturité cette importante question de savoir s'il est utile à la France, s'il est avantageux aux arts et aux artistes en général de déplacer de Rome les monuments d'antiquité et les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture qui composent les galeries et musées de cette capitale des arts » [312]. Le 10 septembre 1798, alors que Bosschaert n'a pas encore terminé l'inventaire des œuvres centralisées à Bruxelles, Lemonnier l'avertit que d'autres départements ont déjà

formulé leur demande et se rendent à Paris : « Vous tardez trop mon cher ami, on accorde beaucoup et en cela comme en tout plein de choses, les plus pressants obtiennent les meilleurs choix (...) Je scais (*sic*) qu'on est même surpris que vos députés n'ayent (*sic*) pas formé de demandes car votre département recèle des droits irrécusables à recouvrir ses pertes » [313]. Il lui recommande d'intervenir auprès de l'administration du Département de la Dyle : « Il est urgent de presser votre administration à se résoudre à envoyer quelqu'un (...) » [314].

3. Conclusion

La recherche des objets d'art et science dans le département de la Dyle ne se développe qu'après les conquêtes artistiques de la Convention et la sensibilisation à la conservation des œuvres sécularisées. L'administration locale s'oppose d'abord ouvertement aux pratiques des commissaires français, propose de se charger elle-même de cette mission et, enfin, prône l'abandon total de l'envoi d'œuvres à Paris, ce qu'elle réussit à obtenir en février-mars 1795. Face aux suppressions des établissements ecclésiastiques dès 1796, qui provoquent la sécularisation d'un grand nombre d'œuvres d'art, les autorités locales ne se décident que progressivement pour la conservation de celles-ci. Les œuvres subissent d'abord le « vide mortel », avant d'être destinées à la vente et que François Janssens, membre de l'administration, ne propose leur conservation en favorisant la dimension artistique plutôt que financière. Contrairement à la période autrichienne, la sécularisation sous le régime français n'aboutit pas à la vente de l'ensemble des œuvres mais bien à la conservation de celles jugées dignes d'être sauvegardées. Charles de la Serna oriente la conservation vers la création d'un musée à Bruxelles, idée que Guillaume Bosschaert se chargera de mettre en œuvre puisqu'il sera le premier conservateur du musée de Bruxelles. Ces initiatives sont soutenues par l'administration départementale et correspondent à la volonté du pouvoir central, quoique ce dernier n'envisage la conservation qu'à l'échelon national avec redistribution globale des richesses artistiques selon ses propres critères. La conservation n'est pas la conséquence d'un débat artistique qui tente de placer les chefs-d'œuvre dans un musée central mais une réaction ponctuelle, suite à la politique religieuse de suppression d'établissements ecclésiastiques qui met en péril les œuvres.

L'organisation officielle de la « recherche des objets d'art et science à excepter de la vente des biens nationaux dans le département de la Dyle » se met en place au début de l'année 1797 et se termine insensiblement vers 1799. Les commissaires chargés de cette recherche agissent, contrairement à ceux chargés des conquêtes artistiques, dans un cadre civil et juridique strict, qui découle des lois de nationalisation des biens du clergé. Cette recherche des objets d'art et science, qui, outre les tableaux, englobe les livres, les objets scientifiques voire les boiseries, est en constante évolution de 1797 à 1798, suite à l'extension des suppressions d'établissements religieux. Le nombre de commissaires augmente et l'administration départementale, débordée et ne présentant pas toutes les qualités requises en matière artistique, ne se charge plus que de donner une sanction légale aux décisions prises par les commissaires, par le Jury des Arts et par l'École centrale, entre lesquels se nouent des liens très étroits.

La structure chargée de la conservation des œuvres sécularisées rencontre des obstacles d'ordre financier, institutionnel, pratique, juridique et politique. Le budget accordé par le ministre de l'Intérieur est insuffisant et momentanément supprimé, la Direction des Domaines chargée de la vente ne collabore pas à la conservation et les administrations municipales s'y opposent parfois ouvertement, le transport des œuvres pose des difficultés pratiques, l'exception d'objets susceptibles d'appartenir à la catégorie des biens immeubles génère un contentieux juridique avec les acquéreurs et enfin la population va jusqu'à exprimer physiquement son opposition dans un contexte politique difficile.

Après s'être développé depuis quelques années en France, le mouvement de recherche des objets d'art et science à excepter de la vente s'étend au département de la Dyle et touche simultanément l'ensemble des départements réunis, où des artistes se chargent de cette mission : Germain Joseph Hallez dans celui de Jemappes, Léonard Defrance et François-Joseph Dewandre dans celui de l'Ourthe, Pierre Mathieu Goddyn pour celui de la Lys, Guillaume-Jacques Herreyns pour celui des Deux-Nèthes.

La sécularisation dans le département de la Dyle, suite à la suppression des établissements ecclésiastiques, engendre une décontextualisation à la fois géographique et fonctionnelle d'un nombre d'œuvres d'art beaucoup plus important que sous la période autrichienne et sous la Convention. Ce mouvement de double décontextualisation prend la forme, après une période d'hésitation entre vente et conservation, d'une certaine muséalisation au sein du département, ce qui, pour la première fois, écarte le danger de l'exportation des œuvres de l'école flamande. Sous le Directoire, la décontextualisation ne coexiste pas encore avec un mouvement de recontextualisation.

L'exception d'œuvres de ventes n'est que partielle et les différents auteurs mettent en exergue son aspect tantôt positif, tantôt négatif : le Belge Ferdinand Courtoy estime que « La Révolution française a dispersé tout un patrimoine d'art par ses lois néfastes. Elle répara bien peu son vandalisme en créant dans chaque département une bibliothèque publique et un dépôt d'objets d'art et de science » [315], tandis que le Français Jean Aubert considère, quant à lui, que « l'on peut regretter que les commissaires chargés des confiscations n'aient retenu qu'un nombre limité d'œuvres, ces édifices ayant pour la plupart disparu » [316].

A la fin du Directoire, il y a donc, dans le département de la Dyle, un dépôt d'œuvres d'art exceptées des ventes, dépôt que plusieurs personnalités tentent de transformer en musée mais qui n'obtient cependant pas de reconnaissance officielle et n'a pas encore été affecté par le mouvement de recontextualisation qui fait suite au Concordat.

3. Le Consulat et l'Empire : la création officielle du musée de Bruxelles et les mises en dépôt

Sous le Consulat qui fait suite au coup d'État des 18-19 brumaire an VIII (9-10 novembre 1799), et sous l'Empire déclaré à partir du 18 mai 1804, le mouvement de décontextualisation des œuvres d'art sécularisées, sous forme de muséalisation,

s'officialise, et un mouvement de recontextualisation au sein des établissements religieux, débute après le Concordat.

À Paris, les œuvres décontextualisées sont à nouveau accessibles au Louvre qui réouvre ses portes avec une présentation chronologique des œuvres, notamment celles prises aux Pays-Bas et en Italie [317]. Le baron Dominique Vivant Denon est nommé, en 1802, directeur général du Muséum central des Arts qui devient, en 1803, le Musée Napoléon [318].

Le musée de Bruxelles, formé des œuvres sécularisées dans le département de la Dyle, tente d'obtenir une reconnaissance officielle et d'enrichir ses collections pour pouvoir traverser le mouvement de recontextualisation sans péricliter.

1. La création officielle du musée de Bruxelles et l'enrichissement de ses collections

1. Création officielle du musée de Bruxelles

a. Arrêté de 1801

Le Consulat s'intéresse aux dépôts départementaux, formés des objets d'art et science issus des établissements ecclésiastiques supprimés sous le Directoire, et le Bureau des Beaux-Arts en demande l'inventaire le 21 mai 1801 à chaque département : il exige « le plus tôt possible (...) une note exacte des dépôts d'objets de sciences et d'arts qui existent dans les divers Arrondissements du département (...). Il s'agit de mesures commandées par la nécessité de mieux organiser l'instruction publique, d'empêcher que les objets de sciences et d'arts ne dépérissent, et d'en tirer le parti le plus profitable à l'enseignement » [319]. Le gouvernement prend des décisions particulières pour les œuvres d'art par la création de quelques musées départementaux qui concrétisent le principe de décentralisation. Le ministre de l'Intérieur note, dans le rapport préliminaire de l'arrêté de création, que « Paris mérite à tous égards cette honorable distinction mais l'habitant des Départemens (*sic*) a aussi une part (...) dans le partage du fruit de nos conquêtes et dans l'héritage des œuvres des artistes français » [320]. Le but est de stimuler l'éducation artistique : « En effet, la vue du beau, bien mieux que les leçons, développe le talent et inspire l'artiste » [321]. Dans le département de la Dyle, les demandes pour officialiser la situation du dépôt d'œuvres d'art mentionne également la dimension artistique : « l'établissement du musée si nécessaire aux progrès des Arts », il offrira « un nouvel éclat à notre École centrale (...) » [322].

L'arrêté de création des musées départementaux du 1er septembre 1801, pris sur les conseils du ministre de l'Intérieur Chaptal apparaît, selon Chantal Géorgel, comme « la première tentative sérieuse du pouvoir central d'organiser de manière cohérente une politique muséale laissée jusque-là à l'initiative privée ou aux bonnes volontés locales » [323].

> « Les Consuls de la République sur le rapport du ministre de l'Intérieur arrêtent ce qui suit :
> Article 1er : Il sera formé une commission pour former quinze collections de tableaux qui seront mis à la disposition des villes de Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes et Nancy.

article 2e : Ces tableaux seront pris dans le Museum du Louvre et dans celui de Versailles.
article 3e : L'état de ces tableaux sera arrêté par le ministre de l'Intérieur et envoyé aux villes auxquelles ils sont destinés.

article 4e : Les tableaux ne seront envoyés qu'après qu'il aura été disposé aux fraix (*sic*) de la commune , une galerie convenable pour les recevoir.
article 5e : Le ministre de l'Intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.
Le premier Consul signé Bonaparte
Le secrétaire d'État signé Maret » [324].

La décentralisation des œuvres d'art, conséquence directe de cet arrêté, est mue par un désir de démocratisation et succède à la phase d'extrême centralisation à Paris. Certains prônaient déjà cette décentralisation depuis plus de dix ans [325]. Le choix de Bruxelles participe d'un même mouvement et souligne l'intégration complète des départements nouvellement réunis à l'Empire. Anvers s'estime lésée par l'arrêté des Consuls et proclame son droit à l'obtention d'une collection. Le préfet des Deux-Nèthes souligne que « Les Anversois ont vu avec douleur que leur ville n'était point , malgré tous ses titres, on ose même dire ses droits, comprise au nombre de celles qui doivent avoir des dépôts » [326]. Plusieurs documents du musée de Paris mentionnaient cependant Anvers comme une ville susceptible d'être sur la liste de celles sélectionnées [327], et le rapport du ministre de l'Intérieur qui prépare l'arrêté nommait Anvers, au détriment de Bruxelles [328]. Le musée d'Anvers ne sera toutefois reconnu que neuf ans plus tard, le 5 mai 1810 [329].

La décentralisation d'œuvres d'art organisée par l'arrêté de 1801 ne crée pas de réels « musées », terme absent dans ce texte, mais forme des « collections » qui seront placées dans des « galeries ». Les musées qui en découleront n'ouvriront d'ailleurs leurs portes que plusieurs années plus tard : à Bruxelles en 1803, à Marseille et Bordeaux en 1804, à Lyon en 1806, à Rouen et Caen en 1809 [330].

L'article premier, qui mentionne que les œuvres seront placées « à la disposition des villes (...) », entraînera des débats sur le droit de propriété, et l'Administration chargée de la gestion du musée. Certains verront dans le terme « à la disposition » une pleine propriété, d'autres un prêt [331]. À propos de l'organe chargé de l'Administration, Chantal Géorgel déduit que cet arrêté « instaurait la municipalisation des musées, qui ne dépendraient plus, sauf exception, que des pouvoirs municipaux, en charge de leur gestion » [332]. Si l'arrêté indique bien que la commune prendra en charge les frais d'installation de la galerie, il ne précise pas quel sera l'organisme chargé d'assumer les frais de transport des œuvres et de fonctionnement de la galerie. À Bruxelles, le choix de l'établissement de la galerie se porte sur les bâtiments de l'ancienne Cour qui abritent déjà la collection des œuvres sécularisées. Ces locaux avaient été aménagés par le département, qui estime donc ne pas devoir assumer les frais de transport des œuvres désignées par l'arrêté. Le préfet en avertit le maire : « Je crois inutile d'observer, Citoyen Maire, que dans aucun cas l'Administration centrale ne devrait supporter cette dépense puisqu'elle a préparé à ses frais une gallerie (*sic*) qui aux termes de l'arrêté des Consuls dû être formée par la ville » [333]. La ville de Bruxelles accepte de se charger des frais de transport, municipalisant ainsi des responsabilités imprécisées dans l'arrêté. L'arrêté ne parle

pas des œuvres qui, comme à Bruxelles, forment déjà l'embryon de musée et lorsque le maire de Bruxelles et Bosschaert enverront à Paris le procès-verbal de l'ancienne Cour pour obtenir le lot, ils ne parleront que des œuvres qui sont attribuées par Paris. L'ancienne Cour y est définie comme « l'emplacement propre à recevoir les tableaux à designer parmi ceux qui sont déposés au Museum du Louvre à Paris (...) » [334]. On y fait nulle part mention des œuvres déjà présentes dans le chef-lieu départemental et, par omission, une distinction s'impose entre la collection formée à partir de la sécularisation dans le département et celle envoyée par Paris : la première est liée de fait à l'École centrale et donc à l'Administration départementale, la seconde est placée sous l'Administration de la ville [335], l'une n'a pas fait l'objet d'une reconnaissance officielle et l'autre peut susciter des interprétations divergentes de par l'imprécision de l'arrêté.

Comme l'a souligné Édouard Pommier, « Les dates précises ont parfois l'inconvénient de constituer des certitudes sommaires et rigides » [336] et, bien que l'arrêté des consuls marque une étape importante dans la politique artistique du gouvernement, il ne précise pas les modalités de fonctionnement du musée dont le terme même est absent, il n'aboutit pas à leur ouverture immédiate qui n'a lieu à Bruxelles qu'en 1803, il ne clarifie pas complètement les responsabilités des diverses Administrations, et il omet les éventuels embryons de musées auxquels ces lots seront parfois unis. Il ne délie pas plus le musée de l'École centrale à laquelle il reste associé jusqu'à l'année suivante. L'arrêté de 1801 reste cependant essentiel dans l'existence du musée de Bruxelles qui, grâce à cette officialisation, subsistera à la disparition de l'École centrale et au mouvement de recontextualisation.

b. Disparition de l'École centrale en 1802

La suppression des Écoles centrales départementales, auxquelles sont liés beaucoup de dépôts d'œuvres sécularisées, provoque la disparition de nombreux musées tels ceux de Mons, Liège et Bruges [337] et intensifie le mouvement de recontextualisation au sein d'établissements religieux.

À Bruxelles, Guillaume Bosschaert, chargé de la collection d'œuvres d'art, soucieux de la dimension éducative, se bat pour l'établissement d'un lycée dans cette ville plutôt qu'à Louvain [338]. Le 16 octobre 1802, le gouvernement ordonne l'apposition des scellés sur les bibliothèques, cabinets et autres dépôts appartenant à l'ancienne École centrale [339], mais les professeurs continuent gratuitement leurs cours en attendant le remplacement par le Lycée et obtiennent, après trente jours, la levée des scellés pour quelques mois [340]. La disparition de cette école va à la fois délier le musée de Bruxelles des établissements éducatifs et renforcer sa municipalisation. Alors que l'École centrale se plaçait sous l'autorité départementale, lors de l'ouverture des scellés, le préfet opte pour une municipalisation temporaire [341] : « Le maire de Bruxelles est chargé de veiller à la conservation des dits dépôts, pour être mis à la disposition du Gouvernement, lorsqu'il y aura lieu » [342]. Après l'organisation des lycées, les bibliothèques des Écoles centrales sont définitivement mises à la disposition et sous la surveillance de la municipalité qui nommera et rétribuera le conservateur [343]. On ne parle pas explicitement du musée puisque l'École centrale n'en possède pas officiellement. En 1806, le ministre de

l'Intérieur estime rétroactivement que le musée tombe également sous le coup de la municipalisation [344], mais le maire de Bruxelles n'a pas attendu cette date pour assumer financièrement le musée puisqu'il rétribue le conservateur dès 1803. Le budget du musée est fixé, annuellement, par le maire [345] mais il rencontre toujours des difficultés financières et Bosschaert est quelquefois obligé de faire appel à des expédients financiers tels la location des deux caves de l'ancienne Cour [346] et l'échange de vieilles ferrailles contre un poêle [347].

c. Ouverture du musée en 1803

L'année 1803 consacre l'établissement du musée de Bruxelles par son organisation intérieure, son ouverture, la publication d'un catalogue et la nomination de son conservateur. La visite du premier Consul Bonaparte à Bruxelles, du 21 au 30 juillet, avec de nombreux politiciens, dont le ministre de l'Intérieur Chaptal qui était à la base de l'arrêté de création des musées départementaux, accélère l'organisation du musée de Bruxelles. La commission analysant la conservation des dépôts de l'ex-École centrale propose, à cette occasion, de hâter l'arrangement du *museum* dont elle souligne toujours la liaison avec l'éducation en espérant encore l'ouverture d'une École spéciale : « Mais en apprenant la prochaine arrivée du premier Consul en cette ville, la commission a pensé qu'il serait très important de prendre des mesures, pour que le local destiné au *Muséum* fût préparé, au moins provisoirement et d'une manière décente et les tableaux placés avec ordre, afin de mettre le premier Magistrat de la République à même de voir tout l'ensemble des divers établissements relatifs à l'Instruction que notre ville possède et le soin que nous prenons de les conserver ; et de juger en même temps de l'avantage qu'il y aurait à nous accorder les Écoles spéciales que nous avons demandées, et de conserver aux bâtiments de la cy-devant cour leur intéressante destination » [348]. Le musée de Bruxelles semble s'être ouvert durant l'été 1803, bien que nous n'ayons pas retrouvé de mentions de cette ouverture dans le journal l'*Oracle* Guillaume Bosschaert établit, la même année, le premier catalogue de la collection.

L'ouverture prochaine du musée et les relations que Bosschaert noue à Paris lors de ses séjours lui permettent d'obtenir sa nomination officielle en tant que conservateur du musée de Bruxelles. Il avait obtenu, dès 1798, la reconnaissance par l'autorité départementale mais celle-ci n'est pas corroborée par le ministre de l'Intérieur et il exerce sa fonction bénévolement [349]. Le 24 septembre 1801, le préfet réitère la demande d'officiallisation auprès du ministre [350] et Bosschaert lui remet une pétition le 5 mars 1802 : « Guillaume Jacques Joseph Boschaert de Bruxelles, a rempli successivement dans son département les places de membre du juri (*sic*) 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. Joseph Bosschaert en mission à Paris pour réclamer les tableaux que le gouvernement accorde à la ville de Bruxelles demande que le citoyen ministre veuille avec les appointements de mille écus, que le conseil de département de la Dyle avait demandé pour lui, et dont il n'a jamais rien touché » [351]. Le ministre transmet la demande de Bosschaert au préfet, le 3 avril 1802, et écrit au préfet ainsi qu'à Bosschaert, le 24

février 1803, pour lui dire « qu'il est définitivement nommé conservateur du musée de Bruxelles » [352].

d. Municipalisation complète en 1811

Selon Dominique Poulot, la municipalisation des musées est effective en 1807, suite à la lettre du ministre de l'Intérieur, Champagny, du 22 septembre 1806, qui informe les préfets que le financement des bibliothèques et des collections sera pris en charge par les villes : « les villes qui ont conservé des bibliothèques et autres collections, soit qu'elles les possédassent avant 1790, soit parce qu'elles ont été mises en possession des dépôts formés dans leur sein pendant la Révolution, doivent pourvoir à leur entretien. (...) Lorsque les Conseils municipaux de votre département où il y a une bibliothèque, des musées, des cabinets d'histoire naturelle, des jardins de botanique et autres collections scientifiques, s'occuperont de former le budget des dépenses générales de leur commune pour 1807 et à l'avenir, vous voudrez bien leur prescrire d'extraire de ce budget (....) les dépenses votées pour chacun de ces établissements » [353]. Ce document ne semble pas avoir d'impact sur le musée de Bruxelles puisque les archives ne le mentionnent pas. La municipalisation s'y affirme plutôt en 1811, suite au décret impérial qui concède gratuitement, aux communes, la pleine propriété des édifices et bâtiments nationaux occupés pour le service de l'instruction publique [354]. L'ancienne Cour, qui avait été aménagée par le département de la Dyle qui en était propriétaire, est remise officiellement, par le directeur de l'Enregistrement et des Domaines, à la ville de Bruxelles, le 13 août 1811 ; elle reçoit donc la pleine propriété « des édifices, bâtiments et jardins occupés pour le *museum*, la bibliothèque publique, les Écoles de droit et de médecine et les plantes servant à l'instruction publique » [355]. Dans certaines villes, les autorités craignent que le budget municipal ne puisse subvenir à l'entretien des bâtiments et demandent que la propriété reste acquise au département [356]. À Bruxelles, après la municipalisation des collections, sous-tendue par l'arrêté de 1801, celle des bâtiments place complètement le musée sous l'autorité municipale qui ne demande pas la suspension de l'arrêté mais elle connaîtra des difficultés financières qui l'amèneront à envisager la vente du musée à l'État, sous la période hollandaise et l'Indépendance [357].

2. Enrichissement des collections du musée de Bruxelles

a. Voyages à Paris

Les œuvres d'art issues de la suppression des établissements religieux du département de la Dyle forment le fonds de la collection du musée de Bruxelles qui, périodiquement, révise la sélection des tableaux exposés, en ressort des réserves ou y en replace. De nouveaux tris sont opérés en 1803, et l'année d'ouverture du musée de Bruxelles, en 1804 (« L'année 1804 fut consacrée à la révision de tous les tableaux de la collection, plusieurs de ces tableaux par leur médiocrité furent relégués dans les dépôts. D'autres en furent extraits et les remplacèrent » [358]) et en 1806, lors de la publication d'un nouveau catalogue [359]. Cependant, nous avons vu que Guillaume Bosschaert, déçu de cette collection qui ne comporte aucun chef-d'œuvre de l'école flamande, décide de réclamer des œuvres au musée de Paris, mais ses demandes,

selon Lemonnier qui le presse dès 1798, sont tardives [360]. Bosschaert obtient enfin l'autorisation de se rendre à Paris où il effectuera sept voyages, entre 1801 et 1811, respectivement entre la date de l'arrêté de création du musée autorisant un premier envoi de tableaux et celle du second envoi d'œuvres par Paris.

Bosschaert émet des exigences précises dans le choix des tableaux qu'il désire recevoir de Paris et, suite à une pétition en septembre 1800, dans laquelle il nomme explicitement les œuvres réclamées [361], De La Puente, politicien chargé de la remettre au ministre de l'Intérieur, lui conseille de modérer ses prétentions et de changer son style : « 1° ne pas demander d'être autorisé à venir les choisir ici, ce qui déplaît à la morgue françoise ; 2° ne pas déterminer le nombre, et encore moins celui de cinquante, que vous n'obtiendrez pas tout à la fois, mais bien en détails » [362]. Bosschaert envoie alors une seconde demande plus modérée [363], mais, en février 1802, il est à nouveau amené à tempérer une pétition dans laquelle il n'exprime plus que quelques exigences, « laissant à la sagesse des commissaires d'assortir les convenances de chaque musée en particulier » [364].

Les demandes de tableaux du conservateur du musée de Bruxelles entraînent les envois gouvernementaux de 1802 et 1811, pour lesquels il se bat ardemment. L'arrêté de 1801 décide l'envoi d'une collection de tableaux à Bruxelles mais la commission chargée de sa formation est lente et Bosschaert demande, sans succès, le partage des tableaux déjà triés en mars 1802 [365]. Il ne désespère pas et s'enthousiasme à l'idée de recevoir les tableaux promis : « Il est si doux d'accorder à ceux qui désirent un avantage des jouissances qu'on leur prépare ; c'est l'image d'un amant qui après avoir longtemps douté de son bonheur, en reçoit avec ivresse le premier gage tel faible qu'il soit » [366]. Lorsque le lot arrive à Bruxelles, en août 1802, un an après l'arrêté, Guillaume Bosschaert est particulièrement déçu : « le langage de la douleur et du dépit (...) La plume me tombe des mains en rapprochant cette liste de ce que nous avions droit d'attendre de tant de promesses si positivement réitérées » [367]. Les commissaires ont formé quinze lots sans préciser à quelle ville ils appartiendraient, laissant ainsi au ministre de l'Intérieur la responsabilité du choix [368]. Le tirage au sort est choisi pour déterminer l'appartenance des lots, or, il ne peut convenir au conservateur du musée de Bruxelles qui estime les droits de sa ville plus fondés que les autres. Bosschaert fait part de ses réserves aux commissaires : « Les commissaires avaient pensé qu'en abandonnant au sort le soin de décider du partage des différentes villes, ils se seraient mis eux-mêmes à l'abri des reproches. J'osai leur représenter que ce projet était au-dessous de leurs lumières, puisqu'ils avaient été nommés pour choisir et non pas pour laisser choisir le sort. J'ajoutai que cette égalité qui les avait séduit ne pouvait s'étendre au-delà de quelques villes placées sur une même ligne par l'égalité de leurs moyens » [369]. Dans ses lettres au préfet, il tient des propos très durs à l'égard du « ridicule projet d'une espèce de lotterie (*sic*) » [370] et des commissaires « enveloppant leurs opérations du plus profond mystère (...) à l'ombre du silence » [371]. Il explique le peu de résultat obtenu — « était-il en mon pouvoir de déjouer tant de finesse et de perfidie ? » [372] — et estime que le ministre a été trompé par les commissaires chargés de l'application : « Par cette astucieuse conduite, les commissaires avaient l'air de se détacher de toute personnalité, et rejetaient sur le ministre tout l'odieux qui pourrait rejaillir sur lui d'un choix qu'il ne pouvait

déterminer qu'en tâtonnant, ou en cédant à des insinuations adroitement suggérées. Voilà comme l'homme en place devient sans le savoir, le jouet d'une intrigue » [373]. Il écrit au ministre: « Citoyen Ministre, le sort s'est là montré contraire à la plus rigoureuse justice, à vos intentions à vos désirs, je ne puis en douter, non plus qu'il dépend de vous de rectifier ses erreurs » et demande l'échange de six tableaux du lot contre six de Rubens et Van Dyck [374]. D'autres villes, telle Dijon, sont déçues des lots de 1802 et lorsque cette dernière se plaint auprès de Denon, directeur général du Muséum central des arts, il répond : « Chaque musée a nécessairement eu quelques faibles tableaux mais plusieurs les ont laissés ; je vous invite à faire de même » [375]. D'autres réclamations arrivent chez le ministre de l'Intérieur qui demande à l'Administration centrale du musée des Arts de mieux adapter les lots aux convenances de chaque ville, en faisant « quelques légers changements dans les lots qui vous paraîtront en avoir besoin » [376]. Bien qu'il obtienne en échange « les quatre Rubens, et les deux Van Dyck que l'on peut regarder comme le plus bel ornement de notre collection » [377], Guillaume Bosschaert continue à chercher par tous les moyens à enrichir la collection de Bruxelles et, lorsque le département de la Loire Inférieure, qui bénéficie d'une collection de tableaux pour Rennes, ne paie pas les frais des tableaux restaurés à Paris, il propose, en octobre 1806, de prendre les frais en charge [378]. Une correspondance s'établit entre Paris, Bosschaert et le maire de Bruxelles [379] mais les négociations n'aboutissent pas puisque Rennes finit par payer ces frais [380].

Guillaume Bosschaert réussit également à placer le musée de Bruxelles au nombre de ceux qui, comme Lyon, Grenoble, Caen, Dijon et Toulouse, obtiennent des œuvres du musée de Paris par le décret du 22 février 1811 : « Par décret du 15 février 1811, Sa Majesté a ordonné que, sur les tableaux qui ne seront pas envoyés au Musée Napoléon, 108 seront distribués aux grandes églises de Paris, et que 209 seront répartis entre les villes de Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse » [381]. Le lot de trente et un tableaux envoyé à Bruxelles ravit Bosschaert qui estime « qu'il est un des mieux partagés » [382].

L'enrichissement du musée de Bruxelles par Guillaume Bosschaert entre 1801 et 1811 de plusieurs chefs-d'œuvre des écoles flamande, italienne et française, a rencontré de nombreuses difficultés.

b. Difficultés

Bosschaert a vécu à Paris vers 1760 lorsqu'il est envoyé par le ministre plénipotentiaire Cobenzl pour parfaire sa formation juridique. Il y connaît notamment Lemonnier, un artiste ami de la famille, le peintre Sauvage qu'il a rencontré lors de la vente des tableaux en 1785 [383], le duc d'Arenberg et le général Jean-Baptiste Eblé [384]. Il a des relations privilégiées avec des politiciens dont De la Puente, président du Conseil général du département de la Dyle et député à Paris [385] ainsi que Michel-Louis-Etienne Regnaud de Saint-Jean-d'Angély, président de la section de l'Intérieur du Conseil d'État et porte-parole du gouvernement auprès du Sénat et du Corps législatif [386]. Malgré ces relations, Bosschaert se décrit alors comme : « Inconnu dans cette ville et soumis à toute la lenteur des sollicitations » [387].

Il rencontre en effet de nombreuses difficultés au sein des différentes Administrations et se heurte à la bureaucratie française. L'état des finances de l'Empire ne permet pas de rétribuer les commissaires chargés de former les lots en application de l'arrêté de 1801, le tri des œuvres est ralenti et ils doivent quitter les locaux qu'ils occupent au Louvre [388]. Bosschaert, qui est confronté à la corruption décrite par De La Puente, (« L'on est pas donnant dans ce pays-ci mais l'on y prend volontiers »), ne compte pas rester « dans un gouffre à corruption en tous genres » car il est « fatigué d'aller, de venir, de travailler, de recevoir du monde, et d'écrire sans cesse » [389]. À cette corruption, s'ajoute la difficulté de rencontrer les personnes et d'obtenir des mesures concrètes : « Il faut avoir sollicité à Paris, pour apprécier le bonheur, je ne dis pas de réussir, mais seulement d'obtenir une décision » [390]. Le général Eblé rappelle à Bosschaert que l'Administration est lente, (« Vous savez qu'à Paris on prend bien du temps ») [391] et ce dernier écrit au maire de Bruxelles qu'« à Paris, il faut se soumettre à la contrariété des lenteurs, et s'estimer heureux de conserver l'espérance » [392]. Il est obligé de se battre continuellement — « Il est question ici [Paris] de vaincre ou de périr » [393] — et passe par des moments d'impuissance face à la bureaucratie : « Que faire ! Écrire au ministre de l'Intérieur, il ne répondra pas et ma pétition va comme tant d'autres se perdre dans les bureaux » [394] ; « Mon âme abattue tristement reléguée comme un prisonnier » [395]. Lorsque Bosschaert obtient enfin des promesses de don au musée de Bruxelles, par le ministre de l'Intérieur, il doit ensuite composer avec l'Administration du *museum* de Paris qui tente de garder les œuvres en son sein : « L'Administration du musée est extrêmement jalouse de ce qu'elle possède, elle voudrait s'il dépendait d'elle tout conserver. Or connaissant l'esprit de cette Administration, je me conduis vis-à-vis d'elle avec les plus grands ménagements, je craindrais de la heurter puisqu'en dernier résultat ce seront l'Administration et la commission qui choisiront les tableaux, qui les partageront entre les départements, et l'on pense bien que malgré la volonté prononcée du ministre de nous traiter favorablement, une commission indisposée contre nous trouverait le moyen d'effacer jusqu'à un certain point les intentions les plus favorables » [396]. Le *museum* de Paris avait déjà refusé de nombreuses demandes de départements avant 1801 [397], en invoquant la nécessité de prendre une décision politique globale en matière muséale et de terminer préalablement son inventaire général des tableaux du Louvre et de Versailles, car « elle ne connaîtra le superflu de ses richesses que lorsque l'arrangement du Musée sera totalement terminé » [398]. Bosschaert doute de la véracité de cet argument toujours invoqué en 1806 : « J'ai souvent réclamé auprès de Mr le Directeur général mais ses réponses ont toujours été qu'il ne disposerait d'aucun tableau avant le complètement du musée Napoléon. Or, depuis trois ans que je sollicite, ce musée doit être complété ou il ne le sera jamais » [399]. Bruxelles doit également compter avec la concurrence des autres départements et même d'institutions politiques — Sénat et ministres — qui revendiquent également l'excédent de tableaux du musée de Paris [400]. Suite à l'arrêté de 1801, le choix de Bruxelles comme seule ville bénéficiant d'un musée dans les départements réunis, crée une rivalité avec la ville d'Anvers dont les prétentions sont soutenues par de nombreux artistes parisiens et membres de l'Administration du *museum* de Paris [401]. D'Herbouville, le préfet des Deux-Nèthes, défend, en personne,

les intérêts du musée d'Anvers à Paris. Bosschaert ne peut pas contrer le poids de cet administrateur d'origine parisienne et demande l'appui du préfet de la Dyle qui ne s'impliquera jamais autant que d'Herbouville : « mais comment aurais je pû (*sic*) balancer le crédit d'un homme qui lié d'ancienne amitié avec le Consul Le Brun, jouissant d'un accès facile auprès du ministre de l'Intérieur, a pû (*sic*) appuyer du poids de sa personne et de sa considération une demande particulière. J'ai prié avec instances de solliciter notre préfet de solliciter a son tour, il peut le faire avec succès (...) » [402]. Bosschaert tente de s'allier à d'Herbouville et reconnaît la légitimité des prétentions anversoises, il écrit : « dans le fond elles étaient justes ; aussi loin de chercher à les combattre, je les ai appuyées ; mais si la prudence m'a fait un devoir de céder sur ce point, j'ai tâché d'intéresser la commission (...) et utilisé tous les arguments valables de Bruxelles » [403]. Tout en n'abandonnant pas ses revendications, il appuie Anvers, affirmant que la mention de cette ville dans l'arrêté de 1801 aurait été plus sage que celle de Nantes, Dijon, Caen, ou Rennes. Devant toutes ces difficultés et concurrences entre villes, Guillaume Bosschaert utilise de nombreux arguments susceptibles de légitimer les prétentions bruxelloises.

c. Arguments utilisés pour obtenir des œuvres de Paris

1) Argument éducatif

Le rôle éducatif des œuvres d'art est constamment souligné dans les demandes du conservateur du musée de Bruxelles qui constate que « L'école flamande jadis si célèbre se trouve dépouillée des productions de ses meilleurs maîtres. Il ne reste plus à l'instruction publique, un seul tableau de Rubens, ou de Van Dyck » [404].

La fonction éducative des œuvres d'art anciennes interdit, dans l'esprit de Bosschaert, toute fonction décorative et lorsqu'il apprend que le Sénat, le Tribunat et le Corps législatif demandent des tableaux, il s'y oppose radicalement. Le conservateur du musée de Bruxelles peut accepter une certaine centralisation des chefs-d'œuvre au musée de Paris dans un but éducatif mais pas dans les couloirs des institutions impériales, où elles n'ont qu'un but de « distraction déplacée ». Les œuvres d'artistes contemporains conviennent mieux aux institutions politiques que celles des maîtres anciens destinées aux musées : « Que Paris comme centre de l'Empire français réunisse dans son musée les tableaux de chaque maître les plus précieux, rien n'est plus juste, mais faut-il que les pièces surabondantes destinées à alimenter le goût des arts dans les départements, restent enfouis et disséminés dans des lieux, où l'espèce d'instruction que les beautés de la peinture inspirent, n'attesteraient qu'une distraction déplacée » [405]. Le rôle de l'État est d'exercer un mécénat au profit des artistes vivants : « il est sans doute plus généreux d'emploier (*sic*) les peintres vivans (*sic*) que de chercher à rendre illusoires les dispositions du gouvernement envers les villes auxquelles on a promis des musées » [406]. Si ces institutions préfèrent se servir parmi les prises artistiques étrangères, c'est, selon Bosschaert, pour des raisons financières : « C'est après encouragements multipliés envers les artistes contemporains, que Rome, Venise, Florence, Sienne et tant d'autres ont rendu l'Italie si célèbre. Paris abonde en excellents peintres, mais loin de chercher à les occuper, on dédaigne leurs ouvrages, puisque ceux qui pourraient les payer

préfèrent l'acquisition moins dispendieuse de cette foule d'objets enlevés de toutes parts pour enrichir la capitale » [407].

La restitution d'œuvres flamandes, demandée par Guillaume Bosschaert, au nom de l'éducation, vise plus qu'une simple fonction mémoriale d'un passé artistique prestigieux ; elle permettra de faire subsister une école de peinture en péril, alors que les départements réunis sont voués, par nature, aux Arts : « La nature de tout tems (*sic*) l'avait destiné à la culture des Arts, vous ne permettrez pas que l'abandon, et la stérilité, prennent la place des moissons abondantes, que cette terre vivifiée par le génie bienfaisant de l'encouragement peut produire encore » [408]. L'envoi de tableaux à Bruxelles permettra assurément la production de nouvelles œuvres : « L'émulation de nos jeunes gens la sollicite avec ardeur, notre position particulière semble concourir avec le goût prononcé de nos habitans (*sic*) pour l'application, et nous ne craignons pas d'assurer, qu'en obtenant notre demande, elle produira les succès les plus prompts, et les plus glorieux » [409]. La subsistance de l'école flamande de peinture se justifie également par la nécessité d'une émulation entre les différentes écoles et le gouvernement français « ne laissera point détruire l'école flamande si longtemps rivale de celles d'Italie et de Frances (*sic*). Il sait que l'émulation entre les écoles produit leurs merveilles et il entretiendra ce feu sacré qui vivifie et agrandit le génie des artistes » [410]. Contrairement à la seconde moitié du XIXe siècle où l'école flamande de peinture fera l'objet d'études historiques [411], les premières décennies du siècle insistent sur la contemporanéité de ce terme et, ainsi, le salon de peinture de 1813 présente « l'état actuel de l'école flamande » [412]. L'argument de l'utilité de revivifier l'école flamande rencontre l'assentiment du ministre de la Justice qui conseille de remettre « un mémoire motivé sur le danger que coure (*sic*) l'école flamande de chavirer tout à fait, faute d'avoir pour émulation les bons tableaux de Rubens, ou de Van Dyck enlevés dans nos [vos] Départements (...) » [413].

Bosschaert insiste d'autant plus sur l'argument artistique d'un lieu réputé par son passé et encore propice à la création, que c'est le critère principal d'envoi d'œuvres par Paris. Le rapport qui aboutit à l'arrêté de fructidor an IX mentionne que : « pour que ces collections soient profitables à l'art, il faut ne les former que là où des connaissances déjà acquises pourront leur donner de la valeur et où une population nombreuse et des dispositions naturelles feront présager des succès dans la formation des élèves » [414]. Lemonnier indiquait dès 1798, au conservateur du musée de Bruxelles, que cet argument est particulièrement efficace pour obtenir des œuvres : « Vous n'êttes (*sic*) point pays conquis, vous êtes encore la patrie des arts et je scais (*sic*) entre nous que c'est tellement senti qu'on est dans la disposition de vous bien traiter » [415]. Bosschaert rappelle sans cesse que les Belges sont particulièrement doués pour l'art : « La culture des beaux-arts est l'héritage des Belges. Les chef-d'œuvres (*sic*) dont ils ont enrichi la Capitale prouve a la fois ce qu'ils ont fait et ce que la jouissance des tableaux indispensables à leur instruction pourrait leur inspirer encore » [416]. Puisque la Belgique a un passé artistique glorieux, Paris ne peut lui envoyer que des chefs-d'œuvre : « des objets médiocres ne conviennent point à un pays qui possède au suprême degré le sentiment des beaux-arts » [417].

Les départements réunis peuvent alléguer cette notoriété artistique pour contrer les demandes d'œuvres des autres départements français : « D'autres villes

s'intéressent aux œuvres de l'école flamande mais cela ne leur serait que d'une faible utilité. Le goût de la peinture est en quelque façon particulier à la Belgique, et c'est sous ce point de vue, que nous méritons peut-être quelque préférence » [418]. Contrairement aux « villes de l'intérieur », les départements réunis possèdent la supériorité et la continuité de l'école flamande : « Les villes de l'intérieur pourraient-elles contester à l'École flamande sa constante supériorité ? (...) Pays où les productions des beaux-arts se sont multipliées depuis plusieurs siècles sans aucune interruption » [419]. Cependant, d'autres villes prétendent également à une supériorité artistique et Dijon se qualifie de « patrie des arts et leur terre natale » [420] où « le goût des Arts naissait avec tous les habitants » [421]. Denon semble convaincu de ce fait puisqu'il estime « Dijon si célèbre pour son amour pour les Sciences et les Arts, et par les habiles artistes que son école a produits » [422].

Si Bosschaert réussit à défendre les prétentions des départements réunis par rapport à d'autres qui ne peuvent arguer d'école aussi prestigieuse que l'école flamande, il lui est plus difficile d'affirmer la supériorité artistique de Bruxelles au sein de ces départements où beaucoup de villes tentent de valoriser leur atout artistique pour obtenir des œuvres d'art. Liège affirme qu'elle « s'honore d'un grand nombre d'artistes dont les frères Van Eyck » [423] et Bruxelles doit surtout combattre les velléités anversoises. Bosschaert souligne que Bruxelles est riche en artistes : « J'observai aux artistes que Bruxelles avait également donné le jour à une foule de peintres distingués » [424] et il prend pour exemple la grande quantité d'œuvres sécularisées dans le département — bien qu'il les trouve médiocres ! — : « Je leur [administrateurs du Musée central des Arts] citai pour preuve l'immense quantité de tableaux que nous possédions, et qui quoique la plupart trop mauvais pour être cités, attestaient cependant le goût d'une ville cultivant dans tous les tems (*sic*), avec plus ou moins de succès, la Peinture » [425]. Comment contrer Anvers qui estime avoir été « autrefois le berceau des grands peintres et le théâtre de leurs succès (...) » et qui déplore qu'« on ne trouve plus un Rubens, un Van Dyck, un Crayer » [426] ? Bosschaert, impuissant, avance la cause accidentelle : « Si Anvers a connu des artistes plus célèbres , c'est une raison accidentelle » [427] et il écrira, dans un brouillon, que « C'est affaire de hazard (*sic*) » [428].

2) Argument économique

La fonction économique d'un musée à Bruxelles est une constante dans les arguments utilisés par Guillaume Bosschaert et l'ensemble des institutions du département de la Dyle : le maire de Bruxelles souligne « combien il importe pour la prospérité de cette ville d'enrichir son dépôt d'objets de peinture de ce qu'il y a de plus recherché » [429] et le préfet, lors de l'arrivée d'un envoi de tableaux à Bruxelles, parle « des avantages qu'elle [la ville de Bruxelles] doit en retirer » [430]. L'introduction du catalogue du salon de 1813 à Bruxelles est éloquente : « Les Beaux-Arts contribuent si essentiellement à la prospérité des États qu'on ne peut trop les encourager : ils produisent ou conservent le goût du beau, entretiennent le luxe, multiplient les richesses, donnent un nouvel essor à la circulation du numéraire » [431].

L'œuvre d'art et le musée qui la conserve enrichissent la ville par le tourisme et Bosschaert insiste fréquemment sur la nécessité d'attirer les étrangers à Bruxelles, qui

« doit offrir à la curiosité des voyageurs des objets intéressants » [432] et « les charmes d'une collection précieuse attireront l'amateur de tous les pays » [433]. Cette ville bénéficie d'une situtation géographique privilégiée et le musée devrait permettre de « fixer le voyageur » : « Vous sentez l'importance de chercher à remplacer dans cette commune les débris de son ancienne splendeur. Bruxelles citée jadis comme les délices de la Belgique n'est plus cette ville célèbre qui attirait de toutes parts l'étranger. Placée au centre des communications entre l'Allemagne, la France, l'Angleterre et la Hollande, Bruxelles ne sera bientôt plus qu'un lieu de passage si on la prive des moyens de fixer le voyageur par l'attrait toujours si séduisant des beaux-arts » [434].

L'art, dans une acception plus large, stimule l'économie par ses implications industrielles. Bosschaert constate que « la culture des sciences et des arts, l'une et l'autre prêteront la main à une nouvelle industrie, à d'utiles fabriques, par lesquelles notre commune pourra réparer un jour les pertes que les circonstances lui ont fait essuyer » [435]. Cette dimension de l'objet d'art le pousse à demander à Paris des tapisseries des Gobelins qui « rappelleraient en même temps à nos concitoyens l'ancienne industrie de leurs pères et les engageraient à les imiter » [436].

L'argument économique est particulièrement pertinent dans le cas de Bruxelles qui traverse une période difficile. Ville de cour, prospère sous la période autrichienne [437], elle subit une baisse démographique et une limitation géographique sous la période française. Mina Martens estime que « La période française doit être considérée comme une ère de régression brutale » [438], Bosschaert constate que les « sources qui jadis alimentaient son opulence n'existent plus » [439] et il conçoit l'art, dans un passage raturé, comme un pis-aller : « J'ai le souvenir de sa [Bruxelles] splendeur passée, et par le sentiment douloureux de sa situation actuelle, réduite à chercher dans la culture des arts à rappeler dans son sein l'étranger fugitif. La culture des arts est devenue pour elle une ressource indispensable » [440]. Cet argument économique particulièrement justifié dans le cas de Bruxelles permet de contrer les prétentions d'Anvers qui possède un port actif, auquel Napoléon attache beaucoup d'importance en tant que « pistolet braqué sur le cœur de l'Angleterre » [441]. D'autres villes utilisent l'argument économique, dont Liège qui affirme qu'un musée permettrait d'attirer les touristes en visite à Spa : « Spa est dans le voisinage de Liège. On peut croire que la paix ramènera bientôt cette foule d'étrangers, qu'y attiraient ses saisons si connues de toute l'Europe. Un *museum* à Liège les conduirait, les retiendrait dans cette ville et le commerce en recueillerait, sans doute, beaucoup d'avantages » [442].

3) Argument politique

Le conservateur du musée de Bruxelles souligne la dimension politique des œuvres d'art dans un musée puisqu'il parle de la dimension commémorative des œuvres et de l'importance de s'attacher, par l'envoi de tableaux, une population encore parfois hostile au régime français.

Guillaume Bosschaert demande à l'Empereur « quelques tableaux modernes qui retracent les grands événements de son règne et perpétuent le souvenir de sa gloire » [443] et il n'hésite pas à opérer un chantage, en proposant le placement d'un

portrait de Napoléon au musée, s'il reçoit des œuvres de Paris. Le général Eblé souligne l'intérêt politique d'un portrait de l'Empereur à Bruxelles : « En retraçant aux anciens Belges les traits de l'homme auquel ils doivent leur liberté, il servira encore à prouver aux étrangers des États du Nord qui entrent en France par Bruxelles que le génie des magistrats que Bonaparte a chargé de veiller au bonheur des Français et à la prospérité des arts, ne se borne pas à la capitale mais qu'il s'étend à toute la surface de la République » [444]. Un an après l'arrivée du lot, le musée commande un portrait [445].

Le rôle politique de l'œuvre d'art serait, selon Bosschaert, particulièrement utile dans nos départements unis à la France depuis peu : « Le don anticipé de quelques tableaux flatterait un peuple étonné encore du lien qui l'attache irrévocablement à la France » [446]. Un défenseur du musée de Bruxelles fait remarquer au ministre que le don de tableaux serait le meilleur témoignage de l'intérêt que le gouvernement français porte aux départements nouvellement réunis : une « bienveillance envers un peuple nouvellement acquis à la République lui fera aimer davantage le gouvernement. Il chérira le Ministre qu'il verra s'occuper de ses intérêts et de sa gloire, il sera fier de se voir traiter comme les anciens enfants de sa nouvelle patrie » [447]. Lorsque le conservateur de Bruxelles obtient du gouvernement les tableaux désirés, il le remercie [448] et mentionne dans le catalogue chaque œuvre reçue par un signe spécifique, mais lorsque Paris ne répond pas assez vite à ses réclamations, il fait appel à la pression de l'opinion publique, en prévenant que le peuple est susceptible à tout moment, d'exprimer son mécontentement si Paris n'adopte pas une politique culturelle enrichissant Bruxelles. Il fait savoir au ministre de l'Intérieur que sa demande d'un don d'œuvres a pour seul but de « calmer » les habitants : « il serait bon de le prévenir que loin de chercher à l'importuner ; l'on a eu d'autre vue que celle de calmer en quelque sorte l'impatience des habitants de Bruxelles » [449]. Le système des lots tirés au sort désavantage Bruxelles et Bosschaert fait planer la menace d'une rupture entre Paris et les départements réunis : « Je demanderai vengeance. Bonaparte sentira qu'une injustice aussi révoltante est une insulte faite à lui-même puisqu'elle tend à lui ravir l'affection d'un peuple vis-à-vis duquel ses bienfaits ne doivent pas être avilis par l'image de la division et de la perfidie » [450]. Par ailleurs, les propos de Bosschaert dénotent une condescendance vis-à-vis de l'opinion publique qu'il trouve versatile : « L'opinion d'un peuple tient souvent aux plus petites choses, il faut la caresser cette opinion et je suis persuadé que la restitution du tableau de Van Dyck produirait un excellent effet et guérirait l'incrédulité de ceux qui s'obstinent à croire que nous n'obtiendrons rien » [451].

4) Argument de la décentralisation

Bosschaert est très diplomate : il ne nie jamais le rôle central et dominant de Paris, capitale de l'Empire, tout en défendant les intérêts de Bruxelles : « Sans doute Paris devenu le séjour des autorités suprêmes et le domicile préféré des artistes les plus célèbres, doit être aussi la métropole des arts, mais une convention morale ne doit pas devenir un privilège réel et surtout exclusif, les efforts soutenus du gouvernement pour ranimer les arts, et répandre les lumières sur toutes les parties de la République ne laissent à cet égard aucun doute sur ses intentions » [452]. Pour appuyer le principe

de décentralisation, Bosschaert, influencé par la mode de son époque, puise dans l'histoire athénienne : « La brillante Athènes n'eut point la jalousie de concentrer dans son enceinte toutes les productions. Elle laissa aux autres villes le droit de disputer de gloire avec elle, elle fit plus, elle les encouragea. L'exemple d'un si noble désintéressement ne peut qu'être imité par une nation magnanime » [453]. La décentralisation est d'autant plus légitime que le *museum* de Paris possède beaucoup trop d'œuvres d'art, ce que reconnaît le ministre de l'Intérieur : « L'immense gallerie (*sic*) ouverte au public ne peut pas recevoir la moitié des chefs d'œuvres (*sic*) dont la nation est propriétaire » [454]. Pour Bosschaert, « Il était juste sans doute que les chef-d'œuvres (*sic*) en tout genre fussent rassemblés dans la capitale, mais il était facile de prévoir qu'après avoir moissonné dans toute la circonférence, il se trouveroit au point de réunion une surabondance de choses, qui motiverait un jour, les plus justes réclamations » [455].

5) Argument de la compensation des conquêtes artistiques

L'envoi d'œuvres d'art peut être perçu, par les départements réunis qui ont subi les conquêtes artistiques en 1794, comme un droit à titre de compensation.

Les propos sur les prises artistiques sont très durs : le préfet des Deux-Nèthes, français d'origine, utilise le terme de « barbarie » lorsqu'il définit le comportement de ses compatriotes à Anvers [456] et Bosschaert parle de « vandalisme » dans le brouillon d'une lettre : « Le vandalisme qui a exercé tant de ravages au milieu des temples révolutionnaires, a aussi étendu sa main dévastatrice sur la Belgique » [457]. Ce document étant destiné au ministre de l'Intérieur, il remplace ce passage par « dans un tems (*sic*) où la cy-devant Belgique était encore considérée et traitée en pays conquis ». Lemonnier, ami de Bosschaert à Paris, utilise l'expression plus nuancée du département de la Dyle comme un « département révéré et qui a versé à flots les hauts moyens d'instruxion (*sic*) dans la capitale, versés un peu malgré lui » [458].

Guillaume Bosschaert ne demande pas nécessairement les tableaux qui ont été pris par les Français — bien que sa préférence aille aux tableaux de l'école flamande — mais des échanges équivalents : « ou la restitution (...) ou des échanges équivalens (*sic*) aux enlèvemens (*sic*) qui nous ont été faits » [459]. Les pertes artistiques de certains départements réunis sensibilisent particulièrement le gouvernement français et le musée de Paris. Le ministre de l'Intérieur justifie l'arrêté de 1801 par « les devoirs que nous avons à remplir envers les départemens (*sic*) dont quelques-uns nous ont enrichis de leurs dépouilles et qui tous ont concouru à nous approprier les riches monumens (*sic*) des nations vaincues » [460]. Le Museum central des Arts soutient les demandes de Bosschaert car elles sont « fondées sur la justice et les convenances par rapport aux pertes que la patrie des Rubens et des Van Dyck a éprouvées dans ses objets d'arts (...) » [461].

Leblond, chargé des prises artistiques dans les Pays-Bas méridionaux en 1794 et 1795, repousse le 15 mai 1797, l'argument de la légitimité de l'envoi d'œuvres d'art car, selon lui, depuis que les départements réunis appartiennent à la France, ils doivent reconnaître la nécessité de la centralisation et la redistribution selon les critères du gouvernement : « Parmi les païs (*sic*) conquis, ceux qui sont réunis à la France doivent oublier qu'ils ont été conquis, puisqu'ils jouissent déjà du droit de

citoyen françois (*sic*). Leur réclamation relative à la restitution des objets de sciences et d'arts qui leur ont été enlevés n'est donc fondée ni sur la justice ni sur la raison. En effet, ce n'est plus par rapport à eux qu'un déplacement ; ces objets leur appartiennent comme autres François (*sic*) ; comme eux ils participent aux avantages de la répartition qu'il plaira au gouvernement d'ordonner » [462]. Leblond rappelle que certains départements français ont également enrichi la collection parisienne : « Et de quel droit les païs (*sic*) réunis pourroient-ils se plaindre à cet égard, quand les divers Départements de la République se sont empressés de se prêter aux vues du gouvernement en envoyant à Paris les tableaux, statues, livres imprimés et manuscrits, et tous les autres objets précieux qui leur ont été demandés comme utiles à l'instruction publique ? La seule différence, c'est que de la part des départements, ce sont des sacrifices réels pour lesquels ils n'ont reçu aucune indemnité, au lieu que les objets enlevés aux païs (*sic*) réunis font partie des contributions exigées d'eux d'après le droit de conquête. Si donc ces peuples sentent, comme ils le doivent, l'avantage d'être devenus François, bien loin de prétendre à une restitution, ils seront fiers d'avoir fait quelques sacrifices à une nation qui en a fait elle-même de si grands pour leur procurer la liberté et tous les avantages qui en résulteront nécessairement » [463]. Certains départements français utiliseront également les sacrifices qu'ils ont faits pour obtenir des œuvres : Angers obtient des tableaux en rappelant les souffrances subies sous la guerre de Vendée [464] et la ville de Lyon présente un plaidoyer, en 1798, qui montre que les départements n'ont pas toujours, comme l'affirme Leblond, consenti à l'envoi d'œuvres à Paris : « Vous nous ferez restituer les bons tableaux que les Parisiens n'ont pas rougi de nous enlever, il y a cinq ans environ. Vous seul, citoyen ministre, ferez cesser cette espèce de brigandage, ou plutôt cette manie funeste aux arts et aux sciences, de vouloir tout accumuler à Paris. De quel droit dépouiller les départements pour assouvir la soif inextinguible des Parisiens ? » [465].

2. *Les mises en dépôt*

1. *Premières mentions*

La décontextualisation des œuvres d'art, suite à la recherche des objets d'art et science dans le département de la Dyle, génère dès 1797, les protestations de religieux et particuliers qui exigent la restitution des biens sécularisés. Nous avons vu que l'Administration du Département de la Dyle déboute ces demandes [466].

L'église du Bon-Secours de Bruxelles semble être la première à bénéficier d'une recontextualisation d'œuvres d'art, le 2 avril 1801 [467]. Cette restitution précède, de quelques mois, l'officialisation de la recontextualisation et de la décontextualisation par le Concordat signé le 15 juillet 1801, appliqué en avril 1802, qui restitue les biens nationaux non vendus et l'arrêté du 1er septembre 1801 qui légalise le musée de Bruxelles [468].

Le Concordat du 15 juillet 1801, ratifié par Pie VII le 15 août, par lequel le pape accepte la vente des biens ecclésiastiques et l'État prend en charge le traitement des ministres du culte et met à leur disposition les églises non encore aliénées qui sont entretenues et conservées par une fabrique [469]. Il n'est publié que le 8 avril 1802 avec les articles organiques qui règlent les détails d'application. Le décret du 27 juillet 1803, réaffirmé par celui du 17 juillet 1805, rend aux églises les biens mobiliers non

vendus même s'ils proviennent d'établissements ecclésiastiques supprimés : « Les biens du clergé non aliénés, ainsi que les rentes dont elles jouissaient et dont le transfert n'a pas été fait, sont rendus à leur destination » (article 1) ; « Les biens des fabriques des églises supprimées seront réunis à ceux des églises conservées et dans l'Arrondissement desquelles ils se trouvent » (article 2) [470].

Les mesures de politique religieuse renforcent la recontextualisation des œuvres d'art dans les établissements ecclésiastiques. Généralement, la fabrique d'église transmet une pétition au préfet de la Dyle qui l'envoie soit directement, soit par l'intermédiaire du maire de Bruxelles, à Bosschaert, « pour avis ». Cependant, dans les faits, il suit les indications du conservateur du musée de Bruxelles. Enfin, un arrêté préfectoral officialise la restitution, si celle-ci est accordée. La fabrique d'église, avec les marguilliers, compte souvent sur l'appui des autorités municipales et des notables de la localité. Ainsi, le maire d'Aarschot soutient la demande du curé du lieu et vingt et un habitants signent la pétition de la fabrique de Hal [471].

La dernière mention de mise en dépôt date de juillet 1815 [472], soit peu avant le décès de Bosschaert, le 14 décembre de la même année. En 1818, l'église de Nieuwenrode envoie une pétition au préfet mais il semble qu'aucune suite n'ait été donnée à cette demande de dépôt [473]. La recontextualisation d'œuvres d'art dans les églises sous forme de mises en dépôt est propre au Consulat et à l'Empire.

2. *Conditions de mises en dépôt*

Les œuvres d'art ne sont restituées que sous plusieurs conditions, dont celle qui stipule que l'église et les ecclésiastiques doivent avoir une existence légale. Par conséquent, lorsque le maire d'Anderlecht demande des tableaux pour l'église de sa localité, le préfet répond que la restitution sera accordée « Dès que les mesures pour l'exercice du culte auront été prises, que le curé aura été nommé par l'archevêque et accepté par le gouverneur, alors je m'empreserai de vous faire restituer les tableaux que vous me demandés (*sic*) : mais jusqu'à présent les prêtres qui célèbrent l'office divin n'étant que tolérés, je ne suis pas devoir accéder à votre demande » [474].

Le conservateur du musée ne donne son accord pour recontextualiser que lorsque la qualité artistique des œuvres demandées est faible, ce que Bosschaert appelle la troisième catégorie et plus. Il est alors mentionné sur l'arrêté que les œuvres sont restituées, « ces objets n'étant d'aucune valeur pour le musée ».

La fabrique de l'église doit également s'engager à fournir toutes les mesures de conservation nécessaires. Bosschaert ajoute parfois des impératifs muséographiques : le curé doit « placer avantageusement » les tableaux [475].

Enfin, la condition essentielle est que les pétitionnaires soient tenus « de les [les œuvres] restituer au dépôt du musée s'ils en étaient requis » [476]. En effet, la restitution ne rend pas le droit de propriété aux églises mais seulement la jouissance des œuvres restituées. Elles deviennent les dépositaires d'un bien public qui leur est confié. Bosschaert ajoute qu'il n'est pas « dans l'obligation » de restituer ces œuvres, que c'est une « grâce », ce qui justifie le refus si la peinture est de qualité : « Mon avis en conséquence serait d'accorder aux vœux des Pétitionnaires en leur faisant observer que c'est une grâce qu'on leur accorde, sans tirer à conséquence pour d'autres qui pourraient faire les mêmes réclamations » [477]. Lors de la remise de tableaux à l'église

de Hal, bien qu'il avoue qu'il n'en demandera jamais la restitution, Bosschaert propose au préfet la mise en dépôt des œuvres, afin d'éviter que le mouvement ne s'étende à l'ensemble de la collection : « sous condition de les reproduire lorsqu'ils en seraient requis, par conséquent à titre de dépôt seulement, ces tableaux n'ayant que très peu de valeur, le musée ne les réclamera jamais, mais il conserve son droit, et ce moyen écartera les pétitions indiscrètes que d'autres communes pourroient faire si elles étaient admises à réclamer purement et simplement les tableaux qui ont appartenu ci-devant aux maisons religieuses supprimées » [478]. Les conseils de fabrique demandent d'eux-mêmes la mise en dépôt plutôt que la restitution du droit de propriété : les régisseurs de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles « ne réclament point ces objets comme une restitution mais uniquement comme un dépos (*sic*) qu'on voudroit leur confier à l'effet susdit et dont ils se rendent responsables, s'obligeant de les restituer tels qu'ils les auront reçu (*sic*) lorsqu'ils en seroient légalement requis » [479].

Si toutes ces conditions sont remplies, Bosschaert remet alors les œuvres aux églises, qui peuvent en obtenir un nombre important. Citons, pour exemple, l'église Sainte-Gudule qui reçoit cent vingt-cinq œuvres et l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle, cent cinquante-six [480].

Guillaume Bosschaert constate que les fabriques d'église ne remplissent pas toujours leurs devoirs de conservation et de restitution éventuelle au musée de Bruxelles. En effet, il découvre, chez le marchand de tableaux Rombaut à la Grand-Place, deux œuvres qui avaient été confiées à l'église Sainte-Gudule et il en informe le maire de Bruxelles [481]. En 1806, le conservateur écrit au préfet pour l'avertir que des citoyens affirment que l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle de Bruxelles et celle de Melsbroek auraient, elles aussi, vendu des œuvres prêtées par le musée [482]. Le préfet décide de procéder à un récolement des églises de Bruxelles qui sera effectué par Bosschaert et l'adjoint au maire [483]. Nous n'avons trouvé aucune mention du résultat de cette enquête.

3. *Nuances dans la mise en pratique*

Dans la pratique, Guillaume Bosschaert cherche plusieurs situations intermédiaires entre la mise en dépôt d'œuvres précieuses et le refus catégorique.

Les œuvres d'art mises en dépôt dans les églises ne sont pas toujours celles que possédaient ces établissements avant la sécularisation, principalement lorsqu'il s'agit d'œuvres d'établissements supprimés, recontextualisées dans des églises réouvertes. Lors de la demande de l'église Notre-Dame-du-Sablon, Bosschaert propose huit tableaux de l'abbaye de la Cambre, deux des Grands-Carmes et deux des Capucins « de la sixième et dernière classe » [484]. L'église de la Madeleine demande des tableaux de couvents supprimés : « Exposent 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 (*sic*) utiliser en quelques manières les productions de l'art » [485]. Les fabriques demandent parfois des tableaux sur mesure [486] voire des sujets particuliers en rapport avec leurs autels. Ainsi, le curé de La Hulpe qui sollicite un tableau représentant un mystère de la

1. Gilles Lambert Godecharle (1750-1835), *Guillaume-Jacques-Joseph Bosschaert (1737-1815)*, 1815, buste, plâtre, H.63,5 L.52,5 P.31 cm, M.R.B.A.B. Guillaume-Jacques-Joseph Bosschaert fut le premier conservateur du musée de Bruxelles. Acteur principal de la sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant, il se chargea de la concentration et de la vente des œuvres des jésuites sous la période autrichienne et, ensuite, de la recherche et de la conservation des œuvres lors de la suppression des établissements religieux sous la période française.

2. Gilles Lambert Godecharle (1750-1835), *André Lens (1739-1822)*, 1813, buste, plâtre, H.54 L.48 P.30 cm, M.R.B.A.B. André-Corneille Lens fut un acteur de premier plan lors de la sécularisation des œuvres d'art sous la période autrichienne. Ce célèbre peintre néoclassique fut chargé d'expertiser les œuvres des jésuites sous Marie-Thérèse et celles des couvents jugés « inutiles » sous Joseph II.

3. *Carte du département de la Dyle*, dessinée et gravée par P.-J. Maillart, Bruxelles, an V (1796-1797), A.G.R. — Cartes et plans gravés.

5. *Inventaire général des tableaux, statues, bas-reliefs, boiseries, grillages qui se trouvent déposés à la ci-devant Cour.* s.d. A.G.R. — A.C.D.D., n° 4840. Guillaume Bosschaert inventoria en 1798 les œuvres récoltées dans les établissements religieux. L'inventoriage des œuvres d'art dès la fin du XVIIIe siècle permit une meilleure connaissance de l'histoire de l'art et une meilleure conservation du patrimoine.

4. François Stroobant, *Vue de l'hémicycle d'entrée du palais de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1835, lithographie, Bruxelles, B.R. — Cabinet des Estampes. Les œuvres d'art provenant d'établissements religieux dans le département de la Dyle furent concentrées dans l'ancien palais de Charles de Lorraine à l'ancienne Cour, aujourd'hui place du Musée. Les collections du musée y furent exposées jusqu'en 1887.

6. *Arrêté du 27 pluviôse an VI (15 février 1798) ordonnant la prise des œuvres dans la chambre des poissonniers*. A.G.R. — A.C.D.D., n° 4840. La « recherche des objets d'arts et sciences » se fit également dans les corporations. Comme pour les établissements ecclésiastiques, l'enlèvement des œuvres fait l'objet d'un arrêté départemental.

7. *L'administrateur de l'église de Notre-Dame-de-la-Chapelle de Bruxelles au préfet de la Dyle*, 17 messidor an XI (7 juillet 1803) A.G.R. — P.D., portefeuilles, n° 849. A partir de 1801, suite à l'assouplissement des mesures anti-religieuses, plusieurs fabriques d'églises réclamèrent les œuvres d'art qui leur avaient été enlevées entre 1797 et 1799. Certaines de ces œuvres leur seront remises sous forme de mises en dépôt.

8. Van Prooÿen A.G. d'après Verellen G., *Triomphe des Armes ou Le retour solemnel des objets des sciences et des Beaux Arts ; avec le plus profond respect, à Sa Majesté le Roi des Paÿs-bas par l'Editeur J. Grœnewoud à Amsterdam*, épreuve, B.R. — Cabinet des Estampes. Le retour des œuvres d'art prises par les Français et exposées au Louvre pendant vingt ans permit à Guillaume Ier de se concilier un peuple qui venait d'être réuni aux anciennes Provinces-Unies sous le Royaume des Pays-Bas. La représentation des chariots permet de voir les difficultés de transport des immenses œuvres sur panneaux de bois.

9. Gilles Lambert Godecharle (1750-1835), *Charles Malaise (1775-1836)*, 1805, buste, plâtre, H. 57,5 L.46.5 P.27,5 cm, M.R.B.A.B. Charles Malaise succéda en 1815 à Guillaume Bosschaert, conservateur du musée de Bruxelles, après plus de dix années de collaboration. Il fut à l'origine de la création d'une galerie consacrée aux Primitifs flamands.

10. Guillaume Huyghens (1773-1820), *Génie de l'Art terminant le buste de Rubens ou Sculpture taillant le buste de Rubens*, [1811], statuette, terre cuite, H.73,5 L.52 P.39 cm. M.R.B.A.B. L'envoi de tous les chefs-d'œuvre de Rubens à Paris émut profondément les amateurs d'art qui réclamèrent la restitution de quelques-unes des œuvres de ce « fondateur de l'école flamande de peinture ».

11. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Martyre de saint Liévin*, toile, 455x347 cm, M.R.B.A.B. La splendide collection des sept retables de Rubens aux Musées royaux des Beaux-arts de Bruxelles se constitua entre 1802 et 1815. Ils furent soit remis par Paris lors du premier envoi de tableaux, soit restitués après la défaite de Napoléon. Cette œuvre envoyée en 1802 par Paris ornait l'église des Jésuites à Gand.

12. Peter Paul Rubens (1577-1640), *L'Adoration des mages*, toile, 384x280 cm, M.R.B.A.B. Cette toile de Rubens provient du premier envoi de tableaux par Paris en 1802. Elle était originellement placée à l'église des Capucins de Tournai. Bien que la ville de Tournai en ait réclamé la restitution, l'œuvre resta au musée de Bruxelles.

Vierge : « nous désirerions d'en avoir, s'il fut possible, un [tableau] qui représentât un mystère quelconque de la Sainte Vierge pour placer dans l'autel dédié a la Mère de Dieu ». Au courant des conditions exigées par Bosschaert, il insiste sur le fait qu'« en tout cas vous pourrez toujours compter sur nos bons soins à les conserver fidèlement et à les restituer dans toutes les occasions » [487]. Lorsque le conservateur refuse une partie des tableaux réclamés par l'église du Grand-Béguinage de Bruxelles, il écrit que ceux-ci « pourront être remplacés par d'autres provenant d'églises ou couvens (*sic*) supprimés » [488].

Le conservateur du musée de Bruxelles conseille quelquefois d'attendre que le musée reçoive de nouveaux tableaux de Paris, certaines œuvres actuellement exposées pourront alors être retirées [489]. Il va jusqu'à préconiser que la fabrique écrive à Paris en ce sens [490]. La demande de la fabrique de Termonde est quelque peu particulière puisqu'elle concerne un tableau de Van Dyck provenant de l'envoi au musée de Bruxelles par Paris. Ce tableau avait été pris par les Français durant les conquêtes artistiques de 1794 et, malgré sa qualité, Bosschaert tente de trouver un compromis. Il propose que l'église de Termonde écrive au gouvernement pour que Paris accepte de donner, outre le lot qu'elle a envoyé, une autre œuvre de même prix au musée de Bruxelles [491]. Il propose la même solution à l'évêque de Gand qui demande un autre Van Dyck, pour Courtrai, lui aussi arrivé de Paris en 1802 [492].

Pour éviter un refus catégorique, le conservateur du musée de Bruxelles envoie une copie faite par Verhaegen de l'œuvre de de Crayer demandée par l'église de Lennik-Saint-Quentin, l'original étant de trop bonne qualité [493]. Bosschaert est amené à échanger des œuvres qu'il avait placées en mise en dépôt et, lorsqu'il demande au curé de la Hulpe la restitution de deux œuvres provenant de l'église des Minimes, le curé réclame, en échange, quatre autres tableaux des réserves du musée [494].

Le seul refus catégorique qu'oppose Guillaume Bosschaert sans chercher de mesure intermédiaire, concerne un tableau de de Crayer réclamé par l'église Saint-Guidon à Anderlecht [495]. Il est finalement levé quelques mois plus tard parce que, selon Bosschaert, le musée possède déjà plusieurs toiles de ce maître [496].

4. *Arguments pour justifier les mises en dépôt*

En vue d'obtenir la recontextualisation d'œuvres d'art dans le département de la Dyle, les fabriques d'église et certaines autorités municipales développent une argumentation basée sur les dimensions juridique, politique, religieuse, artistique et éducative. Nous verrons quels arguments sensibilisent le conservateur du musée de Bruxelles.

Les conseils de fabrique s'appuient, bien sûr, sur les dispositions du Concordat et des arrêtés postérieurs qui justifient la restitution, aux églises, des biens non vendus. Certains ajoutent que l'église est le possesseur de ces biens depuis des siècles, alors que l'Administration ne les possède que depuis quelques années. Ainsi, De Lausnay, membre du conseil du premier Arrondissement de Bruxelles, affirme, pour appuyer la demande de tableaux de l'église d'Opwijk que ceux-ci « sont et ont depuis un temps immémorial été une propriété de l'église du dit lieu (...) » [497].

Les pétitionnaires soulignent également la dimension politique de la restitution des œuvres aux églises. La paroisse Sainte-Anne invoque le rôle protecteur de la

religion du premier Consul : « Maintenant que le Culte est rétabli, les Autels redressés par les Soins du Premier Consul, qui à juste titre doit être regardé comme le Protecteur de la Religion » et le curé de Houtain-le-Val insiste sur le respect dont fait preuve l'empereur à l'égard des édifices religieux : « Si S.M. L'Empereur et Roy orne les temples du Seigneur de drapeaux conquis sur ses ennemis, c'est sans doute pour nous donner l'exemple du respect que nous leur devons, et nous engager a y entretenir toute décence et splendeur » [498]. Cette « splendeur » peut d'ailleurs être au service de l'Empereur et les pétitionnaires de l'église Saint-Pierre de Louvain parlent de la glorification de Napoléon au sein de l'église « où il se fait les grandes solemnités de l'église et où on chante le Te Deum les jours de fêtes de notre auguste monarque et de ses brillantes victoires » [499].

Les fonctions dévotionnelle et ornementale de l'œuvre d'art, dans le culte catholique, permettent d'appuyer les demandes de restitution. Le curé de Saint-Jacques de Louvain et ses paroissiens demandent l'œuvre représentant saint Hubert, qu'ils possédaient avant les sécularisations, car la population « avoit une grande dévotion pour ce saint, et où l'on faisoit de grandes offrandes à l'honneur de saint Hubert tant pour être préservé des maladies contagieuses, que contre les bêtes enragées » [500]. La tradition catholique implique, selon le régisseur de l'église de la Madeleine de Bruxelles, la présence d'œuvres d'art, et il déplore que « le susdit local [l'église] se trouve totalement dégarni de tout meuble généralement analogue à l'embelissement de ces sortes de locaux (...) » [501]. Le maire d'Anderlecht utilise le même raisonnement lorsqu'il demande des tableaux pour le rétablissement du culte dans l'église de la localité : il demande de « soigner à ce que l'intérieur de cette (*sic*) édifice soit rendu plus propre à cette (*sic*) usage » [502]. La volonté de replacer les œuvres religieuses au sein des églises vise également, dans la pétition de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle de Bruxelles, à effacer les signes du « vandalisme » qui consiste à retirer les œuvres : « lorsque l'on fit fermer ce local, on en a enlevé tous les tableaux qui s'y trouvoient, que cet édifice dont l'usage a été rendu aux habitans (*sic*), n'offre plus que le triste spectacle de ruine et de spoliation ; que désirant faire disparoître autant que possible les vestiges des maux révolutionnaires nécessités par des circonstances impérieuses » [503]. L'Académie de Louvain, à qui l'église Saint-Pierre de Louvain demande la restitution des tableaux qui lui appartenaient, désapprouve le placement de nombreuses œuvres d'art dans les établissements ecclésiastiques ; placement contraire aux valeurs esthétique et religieuse : « Les fabriciens de l'église de Saint-Pierre, administrateurs peu éclairés de l'édifice qu'ils prétendent restaurer, s'éfforcent, en dépit du bon goût et du véritable esprit de la religion catholique, à surcharger leur temple d'autels, d'images, de tableaux et d'ornemens (*sic*) de tous (*sic*) espèce, tandis qu'à Bruxelles, à Anvers, à Gand, partout enfin, on revient à la noble simplicité et à la dignité imposante, qui doivent caractériser les temples consacrés à l'exercice du culte » [504]. Le curé de l'église Saint-Pierre rétorque à cet argument que « dans un si grand et vaste bâtiment, il y a de la place pour y placer au moins cent tableaux sans crainte de la moindre confusion » et il propose au préfet d'envoyer quelqu'un pour en témoigner : « Si vous jugeriez convenable d'envoyer quelque personne impartiale pour prendre inspection de cette église, et alors il vous paroitroit si clair comme le jour, qu'on vous a imposé, et que

l'objection de la prétendu (*sic*) confusion à craindre, n'est suggérée que pour priver cette église de ses principaux ornemens (*sic*), et cela pour orner les sales (*sic*) de l'académie aux dépens de cette pupille » [505]. Le curé de Louvain, quant à lui, signale que les tableaux placés actuellement dans l'église ne sont pas appropriés, ni en grandeur ni en iconographie, et qu'ils appartiennent à des particuliers : « Les tableaux que, lors de l'ouverture de l'église, on a fourrés dans les autels et qui s'y trouvent encore, sont des débris de vieux tableaux qu'à la hâte on avoit cherché (*sic*) de tout côté : débris sans art, sans mérite, sans mesure, nullement proportionnés aux cadres, et qui d'ailleurs ne sont en aucune manière allégoriques aux S.S. mystères et aux saints dont les autels portent les noms tels que sont ceux qu'on redemande. D'ailleurs entre ces débris des tableaux il y a plusieurs qu'on a empruntés des particuliers et que l'on doit rendre à leurs propriétaires » [506].

Les défenseurs de la recontextualisation tentent également de démontrer que l'église est susceptible de remplir les fonctions assignées au musée, arguant de l'accès des œuvres d'art au public, aux amateurs et aux artistes. En permettant à l'œuvre d'art de jouir de ses composantes artistique et éducative au sein de l'édifice cultuel, les pétitionnaires tentent de rendre l'institution muséale inutile. Ainsi, le vicaire général de Namur estime que les œuvres seront plus accessibles dans la cathédrale que dans l'École centrale du département de Sambre-et-Meuse : « Ces objets méritent d'être exposés aux regards des curieux et en les tirant du local, où ils sont actuellement et que peu de personnes fréquentent, il semble, que ce seroit tout à la fois les rendre à leur ancienne destination et faire jouir les amateurs des beautés qu'ils peuvent présenter » [507]. Le curé de l'église Saint-Pierre à Louvain insiste, lui, sur la dimension artistique de cet édifice baroque, particulièrement propre à accueillir les œuvres : « vous rendrez les derniers ormnements à ce temple qui est un chef-d'œuvre d'architecture gothique et renommé pour le plus beau bâtiment qu'on trouve dans tout le Pays-Bas » [508]. Outre la fonction artistique pour les amateurs, il juge même que l'église peut remplir la fonction éducative destinée aux artistes : « 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 leurs (*sic*) donnera toujours l'accès et toute aisance à y faire leur étude, comme maintes fois ont faits (*sic*) leurs prédécesseurs, et comme l'on pratique à Bruxelles, à Anvers et ailleurs » [509]. De toute manière, le musée n'est pas assez vaste pour pouvoir exposer l'ensemble des tableaux sécularisés et beaucoup restent dans les réserves, où, selon l'administrateur de l'église du Béguinage de Bruxelles, « ils sont exposés aux dégradations de tout (*sic*) espèces » [510].

La correspondance entre Guillaume Bosschaert et le préfet de la Dyle qui lui demande son avis à propos de chaque pétition atteste que le conservateur tient compte, lorsque les œuvres réclamées ne sont pas de première catégorie, des arguments juridiques et artistiques développés par les pétitionnaires. Il accorde d'autant plus facilement les œuvres qu'elles sont placées sous forme de mises en dépôt, avec les obligations de conservation et de restitution éventuelle.

Bien qu'il bénéficie de la reconnaissance officielle de son établissement, sans toutefois que les œuvres sécularisées soient mentionnées explicitement comme faisant partie de la collection, le conservateur du musée de Bruxelles ne peut nier la

Louvain] » et il parle des « devoirs de ma place qui sont de conserver les objets qui m'ont été confiés » [518].

5. Autres restitutions que celles accordées aux églises

a. Émigrés et corporations

La nationalisation s'est étendue, outre aux biens ecclésiastiques, à ceux des émigrés et des corporations. Le conservateur du musée de Bruxelles doit également faire face à leurs demandes de restitutions.

Suite à l'article IX du traité de Campoformio en 1797 qui lève le séquestre sur les biens des émigrés et au sénatus consulte du 26 avril 1802 qui offre une large amnistie, de nombreux objets d'art et science sécularisés sont restitués aux émigrés dont les anciens hauts fonctionnaires Huys du Bois Saint-Jean, ancien membre du conseil privé, Simon Sanchez d'Aguilar et son frère Nicolas, anciens membres des conseils collatéraux et Wenceslas Rapédius de Berg, ancien conseiller privé [519].

Comme pour les pétitions émanant des fabriques d'églises, les demandes des émigrés sont envoyées au préfet qui les soumet à l'avis de Guillaume Bosschaert. La quantité d'œuvres concernées par ces restitutions est minime par rapport à celles mises en dépôt dans des établissements religieux. Elles touchent souvent des objets divers dont des meubles ou objets de science et les quelques œuvres d'art mentionnées sont, la plupart du temps, des portraits de famille que le conservateur ne souhaite pas exposer dans le musée de Bruxelles. Il ne s'agit plus de mises en dépôt mais bien de restitution du droit de propriété. Les arrêtés ne mentionnent plus « à charge de les restituer » mais simplement l'attestation de reçu et parfois « s'engage à restituer si par erreur il s'était glissé quelque tableau qui appartiendrait à un autre » [520].

Lorsque le droit de propriété est clairement établi, les restitutions aux émigrés ne sont pas, comme les mises en dépôt, soumises à certaines conditions, bien que sur l'arrêté restituant les objets de Madame Delmarmol Blaertehm, il soit mentionné qu'ils ne sont « pas d'une assez grande valeur pour contribuer aux progrès de l'art et à l'ornement du musée (...) » [521]. Peut-être, par cet ajout inspiré par Bosschaert, l'Administration se réserve-t-elle la possibilité de s'opposer à une restitution qui toucherait une œuvre de qualité supérieure, ce qui ne se produira pas lors des demandes des émigrés.

Lorsque la demande de restitution émane des acquéreurs des biens de corporations supprimées, l'Administration est plus restrictive. Lorsque les acquéreurs de la maison des Brasseurs de Bruxelles demandent six tableaux qui s'y trouvaient, le préfet refuse au nom de leur intérêt artistique : « Considérant que les dits tableaux peuvent contribuer aux progrès des arts et à l'ornement du musée » [522].

b. Particuliers

Des particuliers possédant, avant les sécularisations, des fondations ou objets privés dans des établissements ecclésiastiques, désirent les restituer. Nous avons vu que l'Administration a débouté la pétition de la citoyenne Desteenland qui revendiquait, en 1798, son droit de propriété sur un tableau de de Crayer placé dans

validité juridique des demandes de restitution de tableaux qui s'appuient sur les décisions concordataires. Il doit, par conséquent, éviter l'opposition de certaines fabriques qui pourraient obtenir l'aval du pouvoir central, ce qui, à court terme, pourrait signifier la disparition de la collection du musée entièrement recontextualisée comme à Mons, Liège et Bruges [511]. Le conservateur est beaucoup plus assuré juridiquement lorsqu'il refuse la recontextualisation d'œuvres envoyées officiellement suite à l'arrêté de 1801. Lorsque l'évêque de Gand demande un tableau de Van Dyck pour Courtrai, Bosschaert considère que les œuvres acquises par droit de conquête durant 1794 n'appartiennent plus à leurs anciens possesseurs mais à la Nation : « L'arrêté du 14 fructidor an 10 en plaçant Br[uxelles] au nombre des villes qui jouiraient d'un Musée a eu l'intention de rassembler dans un même local un nombre d'objets d'arts, sans égard aux communes particulières aux quelles (*sic*) ces objets avaient appartenus. Si le Ministre recueillait tous ceux qui font réclamations semblables on nous aurait bientôt dépouillés, puisque nous avons des tableaux qui se trouvaient ci-devant à Gand, à Anvers, à Termonde. On ne peut empêcher l'évêque de s'adresser au ministre, mais il ne serait pas juste que le tableau en question lui fut rendu, sans obtenir en échange un tableau du même maître, et d'égale valeur » [512]. Le sous-préfet de Louvain, confronté à la demande de l'église Saint-Pierre en vue de la restitution des tableaux placés à l'Académie, souligne l'ambiguïté des mesures officielles qui établit des institutions d'enseignement enrichies par des œuvres sécularisées et légalise un mouvement de recontextualisation. Il défend la position de l'Académie : « Il n'est donc pas probable que, lors du rétablissement du culte, il soit entré dans les vues du gouvernement, de dépouiller les galeries et les musées des modèles et des moiens (*sic*) d'instruction, dont il venait seulement de les enrichir » [513].

Guillaume Bosschaert ne tient pas compte des arguments religieux des pétitionnaires mais reconnaît que les églises peuvent jouer un rôle artistique. Pour cette raison, il accepte de remettre, à l'église Sainte-Catherine à Bruxelles, un tableau attribué à Cornélis Schut, en précisant que « les amateurs arrêteront leurs regards sur quelques (*sic*) chose de palpable dans l'église Sainte-Catherine » [514]. Il admet que le musée de Bruxelles possède plusieurs œuvres sécularisées dont le format ne permet pas l'exposition : « il y a dans le nombre plusieurs grandes Pièces dont le musée ne saurait faire aucun usages (*sic*) » [515]. Ceci, outre la mauvaise qualité artistique, l'amène à accorder, de sa propre initiative, plus d'œuvres que ne le demandait la fabrique de Sainte-Gudule : tableaux « qui trop grands et surtout trop médiocres pour l'ornement du *museum* lui sont plustôt (*sic*) à charge par l'emplacement qu'ils occupent » [516]. À propos d'une copie d'une œuvre de Rubens réclamée par l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle, il souligne que la recontextualisation offre l'avantage de réutiliser la boiserie qui l'entourait originellement : la perte de cette œuvre « non seulement les [les paroissiens] priverait du plus bel ornement de leur église, mais rendrait inutile la boiserie du maître-autel (...) » [517].

Lorsqu'il s'agit d'œuvres que le musée ne peut exposer pour cause de format ou de mauvaise qualité, Bosschaert n'hésite pas à les recontextualiser et, lorsque les demandes touchent des œuvres plus essentielles, il est tiraillé entre son désir de les restituer et son devoir de conservateur : « j'éprouve moi-même en cet instant combien il m'est pénible de résister aux instances de M[onsieu]r le curé de Saint-Jacques [de

l'église du Béguinage, sur une tombe qu'elle disait appartenir à une fondation privée de sa famille [523]. En 1802, le conservateur du musée de Bruxelles est confronté à une autre réclamation émanant de particuliers mais la situation est fort différente : les pétitionnaires reconnaissent, en effet, la validité du transfert du droit de propriété à l'État puisqu'ils rachètent leurs biens, et le mouvement de restitution d'œuvres aux émigrés et de mises en dépôt aux églises a déjà débuté. J. De Mar, Ph. Huysmans, J.L.L. De Cloeps, H. De Papel, et J. De Pape présentent donc une demande au préfet, le 10 mars 1802, dans laquelle ils expliquent qu'ils ont chargé le maçon Jacques Joseph Decamps d'acheter, à la vente du 10 février 1797, trois mausolées placés dans le chœur de l'église des Dominicains, dont un au moins appartenait à leur famille. Le citoyen Angelot qui dirigeait la vente a « déclaré au public que tout ce qui en faisoit partie et qui pourroit en avoir été détaché seroit remis aux acquéreurs ». L'acquéreur du couvent des Dominicains qui prétend que les mausolées lui appartiennent légalement, suite à l'achat des immobiliers, est débouté par jugement du Tribunal civil du 30 août 1797. Ils découvrirent, ensuite, que le musée de Bruxelles possède les pièces manquantes : « le dit Decamps parvint à découvrir et à réunir les parties éparses de ces trois mausolés (*sic*) à l'exception de quatre figures de marbre blanc et de deux bustes qui avoient été détachés par des ouvriers (...) et déposés dans la chapelle de la Cour où elles se trouvent encore actuellement ». Au nom de la décision du directeur des ventes, ils réclament ces statues en invoquant le souvenir de leur famille et le peu d'intérêt muséographique que représentent des statues en « demi-bosse » : « pour conserver des monumens (*sic*) de nos familles et pour en prévenir la dévastation que nous avons fait l'acquisition, notre intention étant de la placer dans une église quelconque si faire se peut. Les figures que nous réclamons et qui complèttent (*sic*) l'ensemble de l'ouvrage ont été faites pour être adossées aux panneaux du milieu, elles appartiennent sous ce rapport plutôt à la demi-bosse et ne sont aucunement susceptibles d'être placées en plein air ou isolément comme des statues achevées » [524]. Bosschaert accepte la restitution qui permet aux amateurs de jouir de ces œuvres mais il demande qu'elles soient replacées dans une église bruxelloise : les recontextualisations « rappelleraient aux amateurs le souvenir des sculpteurs Vernoot et Kinder qui ont exécuté ces ouvrages. En les confiant aux pétitionnaires, il conviendrait qu'ils se soumissent à faire placer ces mausolées dans une église de cette ville, à leur choix » [525].

c. Institutions

Outre les œuvres mises en dépôt à des églises et les restitutions à des émigrés, Guillaume Bosschaert remet des tableaux d'établissements religieux supprimés au Jardin Botanique de Bruxelles et à l'Académie de Louvain.

A. Delhin, directeur du Jardin Botanique [526], demande quelques tableaux de « mauvaise qualité » au maire de Bruxelles, le 27 avril 1814, après avoir reçu l'approbation de Bosschaert. Il désire les utiliser pour garnir les châssis des serres : « J'ai l'honneur de vous informer qu'il existe au dépôt du Musée quelques vieux et mauvais tableaux qui ne peuvent nullement servir à cet établissement et qui même embarrassent ; mais qui pourroient être avantageusement utilisés pour garnir les châssis déjà faits et destinés à couvrir les serres du jardin Botanique » [527].

Bosschaert ne parle même pas de « garnir les châssis » mais de « couvrir les châssis » et propose trente et un tableaux provenant de l'église des Minimes car « ces tableaux, comme peintures sont au dessous du médiocre, mais il sont en assez bon état pour remplir le but de la pétition (...) » [528].

En 1812, le conservateur du musée de Bruxelles donne également des œuvres à l'Hôtel de Ville de Louvain où est installée l'Académie. Contrairement au Jardin botanique, les œuvres doivent être d'une qualité suffisante pour servir à l'éducation des artistes de la ville. Le maire de Louvain ne demande qu'un tableau de de Crayer ; pour le reste il écrit adroitement à Bosschaert : « Quant au choix du tableau, je m'en rapporte à votre bon goût, et je me permettrai seulement d'observer qu'il serait inconvenant, sous tous les rapports, de ne pouvoir le montrer avec confiance aux connaisseurs, en disant qu'il a figuré dans une collection de chefs-d'œuvre dont vous êtes le conservateur » [529]. Bosschaert, toujours enthousiaste quand il s'agit de l'enseignement artistique, écrit au maire de Bruxelles que « les vues qui inspirent ce magistrat sont trop légitimes pour qu'on puisse lui refuser la satisfaction de procurer aux jeunes artistes dont il anime les travaux, les moyens d'une utile instruction » [530]. Louvain recevra ainsi une cinquantaine de tableaux dont l'arrêté mentionne qu'ils sont « remis » et non pas mis en dépôt [531]. Il semble que Bosschaert ait déjà laissé à Louvain certains tableaux qu'il avait réservés lorsqu'il était, quelques années auparavant, chargé de la recherche des objets d'art et science. Ils provenaient de l'église Saint-Pierre de Louvain. Une lettre du sous-préfet de l'Arrondissement de Louvain explique en 1807 : « M. Bosschaert en a retiré plusieurs, qui sont depuis longtemps à Bruxelles ; et ce n'est que par le vif intérêt que lui ont inspirés les progrès étonnans (*sic*) de l'Académie de Louvain [532], qu'il s'est déterminé, non seulement à y laisser les autres, mais encore à promettre d'en augmenter le nombre, par la cession de quelques-uns des tableaux de Bruxelles » [533]. Ces tableaux laissés à l'Académie par Bosschaert seront réclamés par l'église Saint-Pierre à Louvain en 1807 [534].

4. Conclusion

Entre 1801 et 1803, sous le Consulat, l'officialisation de la décontextualisation des œuvres d'art sous forme muséale coexiste avec l'apparition de la recontextualisation, au sein d'établissements ecclésiastiques, d'une partie des œuvres sécularisées. En 1801, l'arrêté de Chaptal crée la collection de Bruxelles et le Concordat permet la réouverture d'églises. En 1802, le musée reçoit le premier envoi de tableaux et se détache de l'École centrale tandis que les articles organiques règlent l'application du Concordat ; en 1803, le musée ouvre ses portes au public et publie le premier catalogue alors que l'arrêté du 27 juillet restitue officiellement aux églises les biens mobiliers sécularisés non vendus.

Le conservateur du musée de Bruxelles, Guillaume Bosschaert, soutenu par le maire et le préfet, développe une argumentation pour que son institution survive à la recontextualisation qui risque de faire disparaître la collection et d'entraîner la suppression de l'École centrale, ce qui exposerait le musée à des difficultés administratives et financières. Les fabriques d'église, soutenues par les notables et la municipalité locale, tentent, elles, de démontrer la légitimité des recontextualisations. Outre l'argumentation juridique utilisée par les deux parties, basée soit sur l'arrêté de

Chaptal soit sur le Concordat, les défenseurs du musée de Bruxelles invoquent l'intérêt éducatif, économique et politique de cette institution, tandis que les partisans de la recontextualisation soulignent la dimension dévotionnelle et ornementale de l'œuvre d'art dans le culte catholique et prétendent que l'église peut remplir les fonctions muséales de conservation et d'accès au public.

Les demandes des fabriques d'église sont prises en compte et la recontextualisation s'opère sous forme de mises en dépôt, de 1801 à 1815 ; elles sont donc intimement liées à la période post-concordataire bien que la première soit de quelques mois antérieure à la signature et à l'application du Concordat. Dans le département de la Dyle, la recontextualisation s'exécute par arrêté préfectoral, mais sous la direction officieuse de Guillaume Bosschaert. Elle est soumise à des critères artistiques et la fabrique d'église doit garantir de bonnes conditions de conservation et la restitution de l'œuvre au musée si elle en était requise.

Les modalités de recontextualisation varient selon le statut des œuvres réclamées. Les demandes peuvent concerner les œuvres sécularisées sous le Directoire, qu'elles proviennent d'églises réouvertes suite au Concordat ou d'établissements religieux toujours supprimés ; ou celles sécularisées sous la Convention lors des conquêtes artistiques dans des établissements religieux de l'ensemble des départements réunis et envoyées à Bruxelles suite aux envois de Paris. Dans le cas des œuvres d'églises réouvertes, la recontextualisation est presque systématique. Dans celui des œuvres d'établissements supprimés, elle est l'objet de critères artistiques plus stricts. Et dans celui des œuvres envoyées par Paris, elle provoque l'opposition farouche du conservateur du musée de Bruxelles qui invoque l'arrêté de 1801 et la qualité artistique élevée de ces œuvres. Guillaume Bosschaert ne s'oppose donc que dans ce dernier cas, accepte la recontextualisation des œuvres sécularisées dans les établissements du département de la Dyle et, lorsque l'œuvre demandée présente un intérêt artistique, cherche des alternatives telles que les échanges, l'envoi de copies ou l'attente d'un nouvel enrichissement du musée. Guillaume Bosschaert reste assez conciliant avec les fabriques d'église sauf lorsqu'il apprend qu'elles ont vendu illicitement des œuvres mises en dépôt. Les demandes ecclésiastiques suscitent plus d'opposition dans le cas des tableaux placés à l'Académie de Louvain et réclamés par l'église Saint-Pierre, puisque la restitution dans leur fonction cultuelle signifierait la perte de l'outil éducatif de l'Académie.

La recontextualisation, bien qu'elle s'étende à l'ensemble des départements français, n'est toutefois pas explicitement gérée par le pouvoir central et son statut, de la mise en dépôt à la restitution complète, varie selon les départements, l'importance du dépôt d'œuvres sécularisées et la personnalité de leur conservateur. Certains embryons de musées tels ceux de Mons, Bruges et Liège, ne résisteront pas à l'application concordataire et perdront la totalité de leur collection au profit des églises. Seuls les établissements jouissant d'une existence muséale officielle — tel le musée de Bruxelles — peuvent résister à ce mouvement, et ne céder qu'une partie de leur collection tout en conservant un droit de regard sur ces œuvres recontextualisées.

Donc, sous le Consulat et l'Empire, la sécularisation des œuvres d'art appliquée sous le Directoire cesse et un mouvement de recontextualisation débute sans que, dans le département de la Dyle, celui-ci n'aboutisse à la disparition totale de la

collection d'œuvres du musée de Bruxelles. Le retour des tableaux dans les établissements religieux est soumis à plusieurs obligations et aboutit à la fois à une recontextualisation géographique — parfois partielle puisque l'œuvre n'est pas toujours restituée dans l'établissement d'origine — et à une recontextualisation fonctionnelle dans la dimension dévotionnelle, tout en insistant sur la fonction artistique de l'œuvre puisque les fabriques d'église doivent prévoir de bonnes conditions de conservation et éventuellement restituer l'œuvre au musée. La mise en dépôt ne signifie pas la restitution du droit de propriété mais bien la simple jouissance des œuvres. Le système de recontextualisation par mises en dépôt se révèle donc être une solution de compromis entre la sécularisation totale et la restitution complète.

Notes

[1] C. Piot, « Les tableaux enlevés... », p. 770.

[2] *Ibid.*, p. 775.

[3] P. De Decker, « Œuvres d'art enlevées et détruites en Belgique par la Révolution française (1793-1798) », *Revue Générale*, t. XXXVII, janvier 1883, p. 6.

[4] *Ibid.*, pp. 25-26.

[5] *Ibid.*, p. 36.

[6] *Ibid.*, p. 39.

[7] *Ibid.*, p. 41.

[8] P. Van Den Driessche , « Frankrijk moet kunstwerken teruggeven », *De Standaard*, n° 230, 18 augustus 1994, p. 2.

[9] J.-J. Guiffrey, *op. cit.*, p. 95.

[10] Cité par C. Saunier, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire. Reprises et abandons des alliés en 1815. Leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, 1902, pp. 124-125.

[11] F. Boyer, « Le Directoire et les musées des départements réunis de la Belgique», *Revue d'Histoire diplomatique*, t. XXXV, 1971, p. 6.

[12] Voir E. Pommier, *L'Art de la liberté, doctrine et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, particulièrement le chapitre « De l'iconoclasme au patrimoine », pp. 93-166.

[13] C. Piot, *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883, pp. 3-4 ; Id., *Les objets précieux emportés de Belgique en Allemagne prendant l'année 1794*, Bruxelles, [1876.]. Ce fut en 1794 que les Autrichiens emportèrent le Trésor de la Toison d'or qui resta à Vienne malgré les négociations au traité de Saint-Germain le 10 septembre 1919. Voir G. Bazin, *op. cit.*, p. 188.

[14] *Procès-verbaux des séances des représentants provisoires de la Ville de Bruxelles*, vol. III, n° 42, Rapport et pièces omises au procès-verbal de la séance du soir du 25 novembre 1792, et réintégrés ici par arrêté de l'Assemblée du matin du 20 février 1793, an Ier de la République Belgique.

[15] Voir la publication de l'arrêté dans S. Tassier, *Histoire de la Belgique sous l'occupation française en 1792 et 1793*, Bruxelles, 1934, p. 287.

[16] J.-J. Heirwegh, « De Jemappes à Fleurus », dans *La Belgique française : 1792-1815*, (sous la dir. de H. Hasquin), Bruxelles, 1993, p. 30.

[17] 12 mars 1793, Dumouriez à la Convention, cité par *ibid.*, p. 35.

[18] Décret du 15 septembre 1793, publié par E. PERSOONS, « Franse bronnen over Limburgse bibliotheken », *Het Oude Land van Loon*, t. XVII, 1962, p. 13.

[19] H. PIRENNE, *op. cit.*, t. VI, p. 57.

[20] G. BRUYERE, « Les tableaux des églises de Lyon : trois inventaires révolutionnaires », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 1991, n° 14, p. 4.

[21] E. POMMIER, « Naissance des musées de province », dans *Les lieux de mémoire* (sous la dir. de P. NORA), t. II, n° 2, Paris, 1986, pp. 478-481.

[22] E. POMMIER, *L'Art de la liberté. doctrine et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, pp. 149-150.

[23] Cité par D. POULOT, *Musée, Nation, Patrimoine 1789-1815*, Paris, 1997, p. 218.

[24] Cité par F. BOYER , *op. cit.*, p. 490.

[25] Nommée ainsi dans les procès-verbaux, voir par exemple *ibid.*, p. 492.

[26] J. GODECHOT, *Les institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1968, p. 355.

[27] Le texte intégral est publié par F.-A. AULARD, *Recueil des actes du Comité de salut public avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du Conseil exécutif provisoire*, t. XIII, pp. 487-488 auquel nous renvoyons le lecteur chaque fois que nous mentionnerons cet arrêté.

[28] Voir P. CARON, « Les agences d'évacuation de l'an II », *R.H.M.C.*, t. XIII, pp. 158-160.

[29] Cité par E. PERSOONS, *op. cit.*, p. 14.

[30] Article III de l'arrêté du 24 floréal an II (13 mai 1794). Sur les représentants du peuple, nous renvoyons à R. DEVLEESHOUWER, *L'arrondissement du Brabant sous l'occupation française 1794-1795. Aspects administratifs et économiques*, Bruxelles, 1964, p. 125.

[31] Voir F. BOYER, *op. cit.*, p. 491.

[32] D. POULOT, *« Surveiller et s'instruire » : la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, 1996, p. 335.

[33] F. BOYER, *op. cit.*, p. 493.

[34] P. CARON, *op. cit.*, p. 168.

[35] R. DEVLEESHOUWER, *op. cit.*, pp. 138-140.

[36] A.G.R.-M.D. : n° 795, 16 vendémiaire an III (7 octobre 1794), arrêté du Comité de salut public.

[37] G. BRIERE, *op. cit.*, pp. 204-205.

[38] J. GUILLAUME, *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, t. IV, Paris, 1901, p. 655.

[39] A.G.R.-M.D. : n° 795 : arrêté du 30 messidor an II (18 juillet 1794).

[40] *Loc. cit.*

[41] *Loc. cit.*

[42] *Loc. cit.*

[43] F. BOYER , *op. cit.*, p. 496.

[44] J. GUILLAUME, *op. cit.*, t. V, pp. 74-75 ; et Y. CANTAREL-BESSON, *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des Musées Nationaux*, vol. 2, Paris, 1981, p. 92.

[45] « Tableau des objets de peinture et de sculpture dont l'extraction a été faite par l'Agence de Commerce, Sciences et Arts et les Commissaires nommés par les Représentants du Peuple, depuis le premier Thermidor jusqu'au 1 Vendémiaire an 3. », cité par F. BOYER , *op. cit.*, p. 498.

[46] A.G.R.-F.I.P., 107 IV : « Procès-verbal des tableaux qui ont été enlevés de la ville de Bruxelles et de Saventem à cinq ¼ de lieux de Bruxelles ».

[47] G. BRIERE, *op. cit.*, p. 207.

[48] A.G.R.-M.D., 16 vendémiaire an III (7 octobre 1794), arrêté du Comité de Salut public.

[49] E. PERSOONS, *op. cit.*, p. 15.

[50] J. GUILLAUME, *op. cit.*, t. IV, p. 789.

[51] F. BOYER, *op. cit.*, pp. 498-199.

[52] Nom exact qui est mentionné dans A.G.R.-M.D., n° 795 : 3 fructidor an II (20 août 1794), arrêté du Comité de Salut public.

[53] Voir pp. 27-28.

[54] Voir F. BOYER, *op. cit.*, p. 499.

[55] A.G.R.-M.D., n° 795 : 3 fructidor an II (20 août 1794), arrêté du Comité de Salut public.

[56] Notamment dans le Jardin Botanique de Laeken ou la collection de minéralogie de F.X. Burtin, voir à ce sujet C. LEMAIRE, *Le palais de Charles de Lorraine 1750-1980*, Bruxelles, 1981, pp. 42-44.

[57] Les déplacements de Thouin et des autres commissaires ont été étudiés systématiquement par E. PERSOONS, *op. cit.*, pp. 19-23.

[58] 12 nivôse an III (1er janvier 1795), Leblond au représentant Baraillon : publié par P. RIBERETTE, *La Commission des sciences et arts en Belgique, en Hollande et dans les pays rhénans pendant la Révolution française (1794-1795)*, t. III, Paris, 1970, p. 413 (92e Congrès national des sociétés savantes, 1967).

[59] A.G.R.-M.D., n° 795 : 27 vendémiaire an III (18 octobre 1794), Commissaires au Comité de Salut public.

[60] A.G.R.-A.C.S.B., n° 1722 : 4 ventôse an III (23 février 1795), arrêté de Frécine.

[61] *Loc. cit.*

[62] *Ibid.*, 6 floréal an IV (25 avril 1796), rapport de Leblond et de ses collaborateurs au Conseil de Conservation des objets d'art.

[63] *Loc. cit.*

[64] Il s'agit principalement du « Procès-Verbal des tableaux qui ont été enlevés de la ville de Bruxelles et de Zaventem à cinq 1/4 de lieux de Bruxelles. An 2 », A.V.B-F.I.P., n° 107, t. IV ; de l'« Etat des principaux tableaux tirés du Département de la Dyle à l'époque de l'entrée des Français dans la Belgique », s.d., M.R.B.A.B. B1/1 et de la « Description de tableaux que les Français ont emporté de la ville de Bruxelles », M.R.B.A.B., B 1/3, s.d.

[65] C. PIOT, *Rapport...*, pp. 16-63.

[66] D. POULOT, *Musée, Nation...*, p. 218.

[67] J.R. TINTORET, *Portrait d'un homme avancé en âge* et TITIEN, *Portrait en pied de Don Alphonse d'Avolos, marquis, général au service de Charles-Quint. Ce guerrier est représenté debout le regard hors du tableau, tenant sa lance de la main droite, le bras gauche replié sur la hanche.* voir A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107/III : 10 mai 1817 : reçu.

[68] G. BAZIN, *op. cit.*, p. 160 et p. 31.

[69] Voir les deux articles de F. BOYER : « Le transfert à Paris des collections du Stathouder (1795) », *Annales de la Révolution française*, juillet-septembre 1971 et « Une conquête artistique de la Convention ; les tableaux du Stathouder (1795) », *B.S.H.A.F.*, 1970, pp. 149-157.

[70] A. ROY, *op. cit.*, p. 30

[71] L. TUETEY, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts*, t. I, Paris, 1912-1918, p. 227 (Collection de documents inédits sur l'histoire de France).

[72] Voir notamment QUATREMERE DE QUINCY, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art suivi de lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Paris, 1989, (édition originale 1815), (Corpus des œuvres de philosophie en langue française, v. 39).

[73] Voir M.-L. BLUMER : « La Commission pour la recherche des objets de science et d'art en Italie », *La Révolution française*, t. XXXVII, 1934, pp. 62-88 et pp. 222-259 ; ID., « Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 », *B.S.H.A.F.*, 1936, pp. 238-244 ; ainsi que le livre de F. BOYER, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire. Etudes et recherches*, Torino, 1969.

[74] E. MUNTZ, « Les annexions de collections d'art ou de bibliothèques et leur rôle dans les relations internationales, principalement pendant la Révolution française », *Revue d'Histoire diplomatique*, t. VIII, 1895, p. 384.

[75] M.R.B.A.B.-A.F., n° B26/296 : 5 décembre 1815, le commissaire général de l'Instruction des Arts et des Sciences au maire de Bruxelles. Il s'agit de Raphaël, *Sainte Vierge avec son enfant, mise sur un trône accompagnée d'autres saints, sur le devant des anges tenant un rouleau de musique*, enlevé à la galerie Pitti de Florence.

[76] G. BAZIN, *op. cit.*, pp. 166-167.

[77] H. GREGOIRE, *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, Paris, 14 fructidor an II (31.08.1794) cité par E. POMMIER, *L'art de la liberté...*, p. 227.

[78] M.J. GUILLAUME, *op. cit.*, t. V, 1904, p. 75.

[79] A.N.P.- F.11.446, *Rapport de la Commission d'agriculture et des arts au Comité de salut public*, cité par P. CARON, « Les Agences d'évacuation de l'an II », *R.H.M.C.*, t. XIII, 1910, p. 154.

[80] *La Décade*, n° 20, 20 brumaire an III (10 novembre 1794), pp. 278-288 ; cité par E. POMMIER, *L'art de la liberté...*, p. 238.

[81] Y. CANTAREL-BESSON, *op. cit.*, 1981, pp. 82-83.

[82] E. POMMIER, *L'art de la liberté...*, p. 241.

[83] E. POMMIER, *L'Art de la liberté, doctrine et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, p. 240.

[84] À propos de cette institution dont la dernière séance aura lieu le 29 brumaire an IV (19 novembre 1795), voir l'introduction historique de M.-R. THIELEMANS, *Inventaire des archives de l'Administration d'Arrondissement du Brabant*, Bruxelles, 1964, pp. V-IX.

[85] À propos de cette institution qui sera remplacée par le Conseil de Gouvernement le Ier jour complémentaire an III (18 septembre 1795), voir l'introduction historique de M.-R. THIELEMANS, *Inventaire des archives de l'Administration Centrale et Supérieure de la Belgique et du Conseil de Gouvernement*, Bruxelles, 1964, pp. V-XVII.

[86] En effet, l'Administration d'Arrondissement du Brabant est formée de neuf membres (sept Belges et deux Français) ainsi qu'un agent national français. L'Administration centrale est composée de dix-huit membres tant belges que français avec, elle aussi, un agent national français.

[87] A.G.R.-M.D., n° 795, 11 ventôse an III (2 mars 1795), Leblond et de Wailly au Comité d'Instruction publique.

[88] Voir pour plus d'informations, A.G.R.-A.C.S.B., n° 1722.

[89] *Ibid.* : 12 ventôse an III (3 mars 1795), projet d'adresse de l'A.C.S.B. au Comité d'Instruction publique.

[90] Les passages raturés sont repris ici entre crochets.

[91] Sur Cobus et notamment son rôle lors des discussions autour de la bibliothèque de l'abbaye de Gembloux, voir R. DEVLEESHOUWER, *L'arrondissement du Brabant sous l'occupation française 1794-1795. Aspects administratifs et économiques*. Bruxelles, 1964, pp. 455-456.

[92] A.G.R.-A.C.S.B., n° 1722 : 4 germinal an III (25 mars 1795), attestation de Cobus.

[93] *Ibid.* : *5* germinal an III (26 mars 1795), l'A.C.S.B. aux représentants du peuple.

[94] Nous remercions D. Hoslet, assistante aux A.V.B. de nous avoir communiqué copie de ce document qui se trouve aux A.N.P.-D. 3, cart. 59, n° 566, Mission des représentants du peuple.

[95] A.G.R.-M.D., n° 795 : 4 germinal an III (24 mars 1795), arrêté des représentants du peuple.

[96] R. DEVLEESHOUWER, « Le cas de la Belgique », dans *Occupants-Occupés, 1792-1815*, Bruxelles, 1969, p. 51 (Colloque de Bruxelles, 29 et 30 janvier 1968).

[97] P. RIBERETTE, *op. cit.*, pp. 426-427.

[98] Voir p. 43.

[99] Elle fut créée le 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) et subsista jusqu'au 28 pluviôse an VIII (17 février 1800), date à laquelle elle sera remplacée par la Préfecture de la Dyle. Voir l'introduction historique dans F. DAELEMANS , *Inventaris van het archief van de Centrale Administratie van het Dijledepartement, 1 frimaire jaar IV-5 germinal jaar VII, (22 november 1795-26 maart 1800)*, Brussel, 1990.

[100] G. BAZIN, *op. cit.*, p. 17.

[101] Pour les lois sur la nationalisation, voir F. ANTOINE, *op. cit.*, pp. 131-151.

[102] A.G.R., Préfecture de la Dyle, reg. 250, n° 1764 ; cité par C. LEMAIRE, *Le palais de Charles de Lorraine 1750-1980*, Bruxelles, 1981, p. 34.

[103] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 26 décembre 1817, Malaise aux bourgmestre et échevins de la Ville de Bruxelles.

[104] F. ANTOINE, *op. cit.*, pp. 170-172.

[105] E. HÉLIN, « La chute de deux colosses aux pieds d'argile : Noblesse et Clergé », dans *La Belgique française : 1792-1815*, (sous la dir. de H. HASQUIN), Bruxelles, 1993, pp. 122-127.

[106] Elle est publiée dans C. PIOT, *Rapport...*, annexe XXIII, pp. 183-185. Pour son application à Bruxelles, voir C. PERGAMENI, « La population des communautés religieuses de Bruxelles en 1796 d'après des documents inédits », *B.C.R.H.B.*, t. LXXVII, 1908, pp. 3-66.

[107] Elle est publiée dans C. PIOT, *Rapport...*, annexe XXV, pp. 186-187. Pour la division en cantons du département de la Dyle, voir F. DAELEMANS, *op. cit.*, pp. 26-29.

[108] E. HÉLIN, *op. cit.*, p. 127.

[109] C. DICKSTEIN-BERNARD, *Les collections du centre public d'aide sociale. Bruxelles*, Gand, 1994, p. 9 (Musea Nostra, vol. 34).

[110] Le précédent serment imposé aux ecclésiastiques, le 7 vendémiaire an IV (29 septembre 1795) — qui ne mentionnait pas la haine à la royauté — eut lui beaucoup moins de répercussions sur la fermeture des églises. Nous renvoyons pour ces deux serments à L. PRENEEL, « Godsdienstig leven in de Zuidelijke Nederlanden 1794-1814 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Haarlem, 1983, pp. 48-50 et E. HELIN, *op. cit.*, p. 127. La liste des assermentés pour Bruxelles se trouve dans C. PERGAMENI, « Le clergé bruxellois et les serments révolutionnaires sous le Directoire », *L'indicateur Généalogique, héraldique et biographique*, août-septembre 1911, annexe II. Voir également F. CLAEYS, *Les déclarations et serments imposés par la loi civile aux membres du clergé belge sous le Directoire (1795-1801)*, Gembloux-Louvain, 1960, p. 41 et V. PIERRE, « Les persécutions religieuses en Belgique après fructidor », *Revue des questions historiques*, t. XXXVII, 1884, p. 503. Pour une vue plus générale, voir T. TACKETT, *La Révolution, l'Eglise, la France*, Paris, 1986.

[111] Elle est publiée par C. PIOT, *Rapport....*, annexe L, pp. 230-231.

[112] E. POMMIER, *op. cit*, p. 42.

[113] F. CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, 1992, p. 78.

[114] Voir F. ANTOINE, *op. cit.*, pp. 137-138. et A.G.R.-A.C.D., n° 1875, séance de l'administration centrale du 16 frimaire an V (6 décembre 1796).

[115] 15 vendémiaire an V (6 octobre 1796), circulaire de l'A.C.D.D. à l'administration du canton de [non précisé] ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe XXV, pp. 186-187.

[116] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 22 vendémiaire an VI (13 octobre 1797), l'A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur.

[117] F. ANTOINE, *op. cit.*, p. 139.

[118] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4851 : 16 thermidor an VI (3 août 1798), l'Administration municipale de Louvain à l'A.C.D.D.

[119] *Ibid.* : 19 thermidor an VI (6 août 1798), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale de Louvain.

[120] *Ibid.*, n° 4840 : 17 messidor an VI (5 juillet 1798), paiement de l'A.C.D.D.

[121] Voir C. PERGAMENI, « La politique religieuse des conventionnels. Ses effets à Bruxelles », *Revue de Belgique*, 1909, pp. 3-37.

[122] P. POULLET, *Les institutions françaises de 1795 à 1814 : essai sur les origines des institutions belges contemporaines*, Bruxelles, 1994 (réimpression), p. 345.

[123] Voir p. 152-153.

[124] Voir les arguments dans A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 9 ventôse an IV (27 février 1796), l'Administration municipale de Louvain à l'A.C.D.D.

[125] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 24 ventôse an IV (13 mars 1796), arrêté de l'A.C.D.D.

[126] F. CHOAY, *op. cit.*, p. 82.

[127] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 14 thermidor an IV (31 juillet 1796), le ministre de l'Intérieur à l'A.C.D.D.

[128] C. PERGAMENI, « Exagérations et maladresses révolutionnaires », *R.U.B.*, juin-juillet 1911, pp. 757-767.

[129] J.-C. BONNET, « Le chantier et la ruine », dans *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution* (sous la dir. de J.-C. BONNET), Paris, 1988, pp. 7-18 et F. CHOAY, *op. cit.*, p. 83.

[130] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 24 prairial an VII (13 juin 1799), le ministre de l'Intérieur à l'A.C.D.D.

[131] *Ibid.* : 6 thermidor an VII (25 juillet 1799), l'A.C.D.D. aux municipalités de canton.

[132] G. MONNIER, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, 1995, p. 34.

[133] A.G.R.-A.C.S.B., n° 418 : 19 floréal an 3 (8 mai 1795), l'A.C.S.B. à l'Administration d'Arrondissement du Brabant.

[134] 15 vendémiaire an V (6 juin 1796), circulaire de l'A.C.D.D. à l'Administration du canton de [non précisé], publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe XXV, pp. 186-187.

[135] Voir p. 54.

[136] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 9 ventôse an IV (27 février 1796), l'administration municipale du canton de Louvain à l'Administration du Département de la Dyle.

[137] 5 thermidor an IV (22 juillet 1796), l'A.C.D.D. à l'agent municipal d'Heverlee, publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe XXII, p. 183.

[138] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 8 ventôse an IV (26 février 1796), arrêté de l'A.C.D.D.

[139] *Ibid.*, n° 4824 : 22 vendémiaire an V (13 octobre 1796), le directeur des Travaux publics à l'A.C.D.D.

[140] *Ibid.* : 23 vendémiaire an V (14 octobre 1796), le directeur des Travaux publics à l'A.C.D.D.

[141] *Ibid. :* 13 brumaire an V (3 novembre 1796), arrêté de l'A.C.D.D.

[142] *Ibid. :* 4 pluviôse an V (23 janvier 1797), l'A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur.

[143] Voir p. 75.

[144] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n°106 : 26 décembre 1817, Malaise aux bourgmestre et échevins de la Ville de Bruxelles.

[145] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 9 prairial an VI (28 mai 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[146] Voir pp. 59-61.

[147] E. POMMIER, *op. cit.*, p. 43.

[148] A G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 1er messidor an VI (19 juin 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[149] 30 ventôse an V (20 mars 1797), arrêté de l'A.C.D.D ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe XXXV, pp. 211-212.

[150] Par exemple A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 12 pluviôse an VIII (1er février 1800), paiement de l'A.C.D.D.

[151] Par exemple dans *ibid.* , n° 4843 : 26 floréal an V, (15 mai 1797), l'A.C.D.D. au Jury temporaire des Arts.

[152] 30 ventôse an V (20 mars 1797), arrêté de l'A.C.D.D ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe XXXV, pp. 211-212.

[153] Les médecins ont en effet appliqué les méthodes d'inventaire de leur discipline aux objets d'art et science. Prenons pour exemple le médecin F. Vicq d'Azyr (1748-1794) qui est l'auteur de l'*Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*, Paris, an II [1794].

[154] Nous n'avons pas retrouver l'arrêté de nomination mais la première mention date du 5 messidor an V (23 juin 1797) ; A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 5 messidor an V (23 juin 1797), le Jury temporaire des Arts à l'A.C.D.D.

[155] Les membres sont au nombre de neuf et la composition est assez identique à celle du jury de la Dyle : un artiste, des médecins, un homme de loi, un bibliothécaire et un commissaire du Directoire exécutif. Voir C. PIOT, *Rapport...*, annexe XIX, pp. 180-181.

[156] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 26 floréal an V (15 mai 1797), l'A.C.D.D. au Jury temporaire des Arts.

[157] *Ibid.* : 6 prairial an V (25 mai 1797), le Jury temporaire des Arts à l'A.C.D.D.

[158] Les inventaires particuliers des œuvres réservées dans les différents établissements ecclésiastiques sont eux du ressort des commissaires.

[159] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4851: 19 germinal an V (8 avril 1797), le Jury temporaire de Arts à l'A.C.D.D.

[160] Voir p. 62.

[161] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 19 germinal an V (8 avril 1797), arrêté de l'A.C.D.D.

[162] Voir p. 20.

[163] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4851: 23 germinal an V (12 avril 1797), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale de Louvain.

[164] À propos de sa nomination à la tête de l'école centrale, voir J. DE VREUGHT, « L'école centrale de Bruxelles », *R.U.B.*, t. XXXIII, 1928, p. 346.

[165] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 26 floréal an V (15 mai 1797), l'A.C.D.D. au Jury temporaire des Arts.

[166] *Ibid.*, n° 4840 : 11 prairial an VI (30 mai 1798), l'A.C.D.D. au Jury temporaire des Arts.

[167] *Ibid.* : 29 brumaire an VII (17 novembre 1798), inventaire de Bosschaert envoyé à l'A.C.D.D.

[168] *Ibid.* : 11 prairial an VI (30 mai 1798), l'A.C.D.D. au Jury temporaire des Arts.

[169] *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*, Paris, an II [1794], p. 14.

[170] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 26 prairial an VI (14 juin 1798), le Jury temporaire des Arts à l'A.C.D.D. Abraham Salomon Pris est qualifié de graveur et gendre du citoyen Vandersteen, horloger. Wéry est professeur d'architecture à l'Académie. Ils ont donc les deux une certaine connaissance dans le domaine artistique.

[171] *Ibid.* : 1er messidor an VI (19 juin 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[172] *Ibid.* : 7 vendémiaire an VII (28 septembre 1798), « Etat des jours (...) par Abraham Salomon Pris ».

[173] *Ibid.* : 17 frimaire an VII (0 décembre 1798), paiement de l'A.C.D.D.

[174] *Ibid.* : 12 thermidor an VI (30 juillet 1798), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale d'Uccle.

[175] *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*, Paris, an II [1794]. p. 12.

[176] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4860 : 23 ventôse an VI (13 mars 1798), note de Bosschaert.

[177] *Ibid.*, n° 4862 : 4 ventôse an VI (22 février 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[178] *Ibid.*, n° 4841 : 1 prairial an V (20 mars 1797), l'Administration municipale d'Anderlecht à l'A.C.D.D.

[179] Les renseignements sont tirés des preuves de paiement dans *ibid.*, n° 4840.

[180] *Ibid.* : 17 nivôse an VIII (7 janvier 1800), paiement de l'A.C.D.D.

[181] *Ibid.*, n° 4852 : s.d., note de Bosschaert.

[182] *Ibid.* : 27 pluviôse an V (15 février 1797), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale de Louvain.

[183] *Ibid.*, n° 4851 : 7 ventôse an V (15 février 1797), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale de Louvain. et *ibid.* : 15 floréal an V (4 mai 1797), paiement de l'A.C.D.D. et *ibid.* : s.d., l'Administration municipale de Louvain à l'A.C.D.D.

[184] Voir p. 57.

[185] A.G.R.-A.C.D.D..n° 4840 : 5 floréal an V (24 avril 1797), l'A.C.D.D. aux administrations municipales de canton.

[186] Voir p. 69-71.

[187] Nous déplorons la perte de nombreuses archives concernant l'école centrale aux A.G.R., notamment les fonds A.C.D.D., n° 4768-4769.

[188] M. De Vroede, « L'enseignement », dans *L'héritage de la Révolution française 1794-1814*, Bruxelles, 1989, p. 124 (exposition de la galerie C.G.E.R. 17 mars-11 juin 1989).

[189] En effet, l'autorité militaire réclamait également l'ancienne Cour et ce ne fut que le 19 germinal an VI (8 avril 1798) que l'école centrale en est officiellement propriétaire. Voir J. De Vreught, « L'enseignement secondaire à Bruxelles sous le régime français : l'école centrale-le lycée », *A.S.R.A.B.*, XLII, 1938, pp. 26-27. Il semble que la partie de l'ancienne Cour qui avait été donnée afin de recevoir les œuvres d'art n'ait jamais fait l'objet d'oppositions.

[190] Sur le cours de dessin, voir H. Fassbender, « L'enseignement à l'école centrale du département de la Dyle », *Cahiers bruxellois*, t. XIV, 1969, pp. 183-194.

[191] M. De Vroede, *op. cit.*, p. 125.

[192] À propos des collections de Charles de Lorraine et des bâtiments de l'ancienne Cour, voir : C. Lemaire, *Le palais de Charles de Lorraine 1750-1980*, Bruxelles, 1981.

[193] J. De Vreught, « L'école centrale de Bruxelles », *R.U.B.*, t. XXXIII, 1928, p. 346.

[194] À propos de ce voyage, consulter D. Coekelberghs, *op. cit.*, p. 229, R.Vander Burght, *Joseph François. Peintre belge, émule de David, 1759-1851*, Bruxelles, p. 91 et E. Verschueren, *Louis-Engelbert d'Arenberg (1750-1820), « Le Duc Aveugle », ses intérêts scientifiques et artistiques y compris le mécénat*, Bruxelles, 1995 (Mémoire inédit de licence, U.L.B.). Bosschaert rédige d'ailleurs durant ce voyage un journal : « Journal d'un voyage en Italie par Antibes, Nice, Monaco, Gênes, Lucques, Livourne, Sienne, et à Rome , 31 janvier 1791. Dicté par Monsieur Guillaume de Bosschaert, l'un des voyageurs » ; voir Fonds d'Arenberg au couvent des capucins à Enghien—Biographie de Louis Engelbert, 43/2, n° 11-Voyages en Italie, 1791: « Journal de Bosschaert ».

[195] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 9 prairial an VI (28 mai 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[196] *Ibid.*, n° 4840 : 23 brumaire an VI (13 novembre 1797), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[197] F. Boyer, « Le Directoire et la création des Musées des départements », *B.S.H.A.F.*, 1972, p. 9. et D. Poulot, *« Surveiller et s'instruire » : la Révolution française et l'intélligence de l'héritage historique*, Oxford, 1996, p. 320.

[198] C. PIOT, *Rapport...*, annexe LIX, pp. 241-242.

[199] J. OGONOVSZKY, « Germain Joseph Hallez », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, Bruxelles, 1985, pp. 367-368 (Catalogue de l'exposition du Crédit Communal du 14 novembre 1985 au 8 février 1986).

[200] T. VISSOL, « Léonard Defrance », dans *ibid.*, pp. 353-356.

[201] M. POPULAIRE, « Pierre Mathieu Goddyn », dans *ibid.*, pp. 114-115.

[202] C.-H. NYNS, « Guillaume-Jacques Herreyns », dans *ibid.*, pp. 94-95.

[203] G. BAZIN, *op. cit.*, pp. 180-181.

[204] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 4 pluviôse an V (23 janvier 1797), l'A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur.

[205] *Ibid. :* 23 pluviôse an V (11 février 1797), le ministre de l'Intérieur à l'A.C.D.D.

[206] *Ibid. :* 26 germinal an V, (15 mai 1797), le ministre de l'Intérieur à l'A.C.D.D.

[207] *Ibid. :* s.d., rapport du cinquième bureau de l'A.C.D.D.

[208] Le premier paiement effectué par le payeur général sur le crédit de 3 000 francs que nous avons rencontré date du 26 floréal an V (15 mai 1797), voir *ibid.* : 26 floréal an V (15 mai 1797), paiement de l'A.C.D.D.

[209] Sur les 3 000 francs, seulement 2 400 francs avaient été dépensés. Il restait donc 600 francs. Voir *ibid.* : 13 fructidor an V (30 août 1797), l'A.C.D.D. aux ministres de l'Intérieur et des Finances.

[210] *Loc. cit.*

[211] Ces arguments sont présents dans presque toutes les demandes, par exemple : *ibid.*, n° 4853 : 12 frimaire an VI (2 décembre 1797), l'A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur.

[212] *Ibid.*, n° 4840 : 28 ventôse an VIII (19 mars 1800), paiement de l'A.C.D.D.

[213] *Ibid.*, n° 4855 : 19 floréal an VI (8 mai 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[214] D. POULOT, *« Surveiller et s'instruire ... »*, pp. 337-338.

[215] Nous reprenons ici la dénomination qu'a utilisée F. CHOAY, *op. cit.*, p. 91.

[216] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 9 brumaire an VI (30 octobre 1797), arrêté de l'A.C.D.D.

[217] Voir pp. 161-166.

[218] Lettre au ministre des Finances du 26 nivose an V (15 janvier 1797) dans Registre aux Lettres de l'Administration du Département, n° 32, fol. 74 et 75 v° cité par F. COURTOY, « Le premier Musée de Namur (1797-1805) », *Namurcum*, n° 3, 1943, p. 35.

[219] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 29 brumaire an VII (19 novembre 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[220] *Ibid.*, n° 4843 : 19 fructidor an VI (5 septembre 1798), note de Bosschaert pour l'A.C.D.D.

[221] *Ibid.*, n° 4852 : s.d., note de Bosschaert.

[222] *Ibid.*, n° 4860 : 16 ventôse an VI (6 mars 1798), note de Bosschaert.

[223] *Ibid.*, n° 4843 : 3 floréal an VI (22 avril 1798), procès-verbal de l'A.C.D.D.

[224] *Ibid.*, n° 4855 : 5 frimaire an VI (25 novembre 1797), rapport de l'A.C.D.D.

[225] *Ibid.*, n° 4845 : 2 messidor an V (20 juin 1797), le commissaire du Directoire exécutif auprès de l'Administration municipale de Braine l'Alleud à l'A.C.D.D.

[226] *Ibid.* : 6 messidor an V (24 juin 1797), l'A.C.D.D. au commissaire du Directoire exécutif auprès de l'Administration municipale de Braine l'Alleud.

[227] *Ibid.*, n° 4845 : 29 thermidor an VI (16 juillet 1798), paiement de l'A.C.D.D.

[228] C. LEMAIRE, *Le palais de Charles de Lorraine 1750-1980*, Bruxelles, 1981, p. 35.

[229] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4850 : 2 floréal an VI (21 avril 1798), note de Bosschaert.

[230] *Ibid.*, n° 4843 : 3 vendémiaire an VII (24 septembre 1798), inventaire de Bosschaert pour l'A.C.D.D.

[231] *Ibid.*, n° 4860 : 22 germinal an VI (11 mai 1798), les acquéreurs de l'abbaye d'Auderghem à l'A.C.D.D.

[232] *Ibid.*, n° 4843 : 5 brumaire an V (26 octobre 1796), le directeur des Travaux publics à l'A.C.D.D.

[233] Voir pp. 65-66.

[234] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 3 prairial an VI (22 mai 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[235] *Ibid.* : 3 messidor an VI (20 juin 1796), le conseil d'Administration de l'école centrale à l'A.C.D.D.

[236] *Ibid.* : 4 messidor an VI (21 juin 1796), l'A.C.D.D. au conseil d'administration de l'École centrale.

[237] *Ibid.*, n° 4851, 11 thermidor an VI (29 juillet 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[238] *Ibid.* : 8 thermidor an VI (26 juillet 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[239] *Ibid.*: 14 thermidor an VI (1er août 1798), l'A.C.D.D. au directeur des Domaines.

[240] *Ibid.*, n° 4840 : 11 prairial an VI (30 mai 1798), l'A.C.D.D. au Jury temporaire des Arts.

[241] Le même problème semble se poser dans les autres départements ; par exemple dans celui des Deux-Nèthes où le commissaire chargé de la recherche des objets doit parfois effectuer sa mission le jour de la vente. Voir 26 prairial an VI (14 juin 1798) : arrêté de l'Administration centrale du département des Deux-Nèthes publié par C.Piot, *Rapport...*, annexe LII, p. 234.

[242] A.G.R.-A.C.D.D, n° 4840 : 5 thermidor an VI (23 juillet 1798), Craisin à l'A.C.D.D.

[243] P. Poullet, *op. cit.*, p. 347.

[244] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 26 floréal an V (15 mai 1797), l'A.C.D.D. à Bosschaert.

[245] A. Hennebert , « Les représentants en mission en Belgique après Thermidor », *Annales historiques de la Révolution française*, 1931, t. VIII, p. 316.

[246] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4855 : 9 prairial an V (28 mai 1797), le commissaire du Pouvoir exécutif à l'A.C.D.D.

[247] *Ibid.*, n° 4861 : 20 floréal an V (9 mai 1797), Fubert à l'A.C.D.D.

[248] *Ibid.*, n° 4840 : 7 vendémaire an VII (28 septembre 1798), « Rapport des jours [...] du citoyen Abraham Salomon Pris ».

[249] *Ibid.*, 4851 : 19 germinal an V (8 avril 1797), le Jury temporaire des Arts à l'A.C.D D.

[250] *Ibid.*, n° 4861 : 16 thermidor an V (3 août 1797), l'A.C.D.D. à l'agent municipal de Vilvorde, Van Buggenhoudt.

[251] *Ibid.*, n° 4860 : 6 messidor an V (24 juin 1797), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale d'Uccle.

[252] *Ibid.*, 2 thermidor an V (20 juillet 1797), l'Administration municipale d'Uccle à l'A.C.D.D.

[253] *Ibid.*, 12 thermidor an V (30 juillet 1797), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale d'Uccle.

[254] *Ibid.*,: 22 thermidor an V (9 août 1797), l'Administration municipale à l'A.C.D.D.

[255] *Ibid.*,: 25 brumaire an VI (15 novembre 1797), l'A.C.D.D. au commissaire du Pouvoir exécutif auprès de l'Administration municipale du canton d'Uccle.

[256] 16 frimaire an V (6 décembre 1796), arrêté de l'A.C.D.D ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe XXV, pp. 190-191.

[257] *Loc. cit.*

[258] Registre aux Lettres de l'Administration du Département, n° 31, fol. 166, 232 v°, 250 cité par F. Courtoy, *op. cit.*, p. 38.

[259] Voir pp. 94-103.

[260] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4861: 29 messidor an V (17 juillet 1797), l'Administration municipale de Vilvorde à l'A.C.D.D.

[261] *Ibid.* : 3 thermidor an V (21 juillet 1797), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale de Vilvorde.

[262] Il s'agit de la *Pietà avec les portraits de Henric van Dongelberghe bourgmestre de Bruxelles et de sa femme Adriana Borluut*, aux M.R.B.A.B., inv. 60, *Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984, p. 78 (M.R.B.A.B., Département d'Art Ancien).

[263] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 16 messidor an VI (4 juillet 1798), Desteenland à l'A.C.D.D.

[264] *Ibid. :* 19 messidor an VI (7 juillet 1798), la supérieure et de la directrice de la sacristie du Béguinage à l'A.C.D.D.

[265] *Ibid.*, n° 4840 : 13 fructidor an V (30 août 1797), l'A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur et au ministre des Finances.

[266] *Ibid.* : 18 fructidor an V (4 septembre 1797), l'A.C.D.D. à Bosschaert.

[267] *Ibid.*, n° 4855 : 24 pluviôse an VI (12 février 1798) et le 24 ventôse an VI (14 mars 1798), lettres du commissaire du Directoire exécutif auprès de l'Administration municipale de Montaigu.

[268] *Ibid.*, n° 4852 : 12 fructidor an V (29 août 1797), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[269] *Ibid.*, n° 4860 : 22 germinal an VI (11 mars 1798), Capiet à l'A.C.D.D.

[270] *Ibid.* : 24 germinal an VI (13 avril 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[271] *Ibid.*: 1 floréal an VI (20 avril 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[272] 15 vendémiaire an V (7 octobre 1795) : circulaire de l'A.C.D.D. à l'Administration du canton de [non précisé], publié par C. Piot, *op. cit..*, annexe XXV, pp. 186-187.

[273] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4842 : 9 frimaire an V (29 novembre 1796), l'A.C.D.D. au citoyen Lespier de Bruxelles, autre demande le 21 brumaire an VI, voir *ibid.* : 21 brumaire an VI (11 novembre 1797), l'A.C.D.D. à Lespier.

[274] *Ibid. :* 18 vendémiaire an VII (9 octobre 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[275] L'inventaire de ces livres contient 509 numéros. Voir : *ibid.*, n° 4852 : 26 germinal an VII (16 avril 1799), inventaire de Timmermans.

[276] *Ibid.*, n° 4855 : 14 messidor an V (2 juillet 1797), l'A.C.D.D. au commissaire du Pouvoir exécutif auprès de l'administration municipale de Montaigu.

[277] *Ibid.*, n° 4848 : 22 ventôse an V (12 mars 1797), l'A.C.D.D. à un agent municipal de Grimbergen.

[278] *Ibid.* : n° 4851 : 18 floréal an V (7 mai 1797), La Serna à l'A.C.D.D.

[279] *Ibid. :* 24 floréal an V (13 mai 1797), rapport de l'A.C.D.D.

[280] Registre aux Arrêtés du Département de Sambre-et-Meuse, n° 18, fol. 111 cité par F. COURTOY, *op. cit.*, p. 34, note 9.

[281] *Ibid.*, n° 1877 : début nivôse an an VI (fin décembre 1797), rapport.

[282] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4855 : 5 frimaire an VI (25 novembre 1797), rapport de l'A.C.D.D.

[283] *Ibid. :* 29 frimaire an VI (19 décembre 1797), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale de Montaigu.

[284] *Ibid.*, n° 4840 : s.d., paiement de l'A.C.D.D.

[285] *Ibid.*, n° 4856 : 19 fructidor an VI (5 septembre 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[286] E. HELIN, *op. cit.*, p. 127.

[287] 15 vendémiaire an V (6 octobre 1796) : circulaire de l'A.C.D.D. à l'Administration du canton de [non précisé], publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe XXV, pp. 186-187.

[288] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4824 : 29 brumaire an VII (19 novembre 1798), inventaire de Bosschaert envoyé à l'A.C.D.D.

[289] Voir p. 64.

[290] Ces deux arrêtés datent du 22 vendémiaire an VII (13 octobre 1798)-M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/100 : s.d., note de Bosschaert-et du 28 vendémiaire an VIII (20 octobre 1799). *ibid.*, n° B21/101 : ca. avril 1801, Bosschaert au président du Conseil de Préfecture.

[291] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/101-102 : c.avril 1801, Bosschaert au préfet de la Dyle.

[292] M. BRUWIER, *Trésors communaux...*, pp. 48-52.

[293] Sur les embryons de musées départementaux avant le décret de 1801, voir E. HARTEN, « La démocratisation de la culture dans les projets de musées pendant la Révolution française », dans *Les Droits de l'homme et la conquête des libertés. Des Lumières aux révolutions de 1848*, Grenoble, 1988, pp. 326-331 (actes du colloque de Grenoble-Vizille 1986).

[294] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4824 : 29 brumaire an VII (19 novembre .1798), inventaire de Bosschaert envoyé à l'A.C.D.D.

[295] E. FETIS, *op. cit.*, pp. 9-11 et A.V.B.-F.P.C, n° 2218 : 7 frimaire an VIII (28 novembre 1799), arrêté départemental.

[296] 104 œuvres sont mentionnées dans M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/162-164 et 81-83 : avant le 19 germinal an VI (8 avril 1798), *Note des tableaux deposés a la ci-devant Cour, et qui mériteraient d'être conservés pour le museum de Bruxelles.*

[297] *Ibid.*, n° B21/81-83 : avant le 19 germinal en VI (8 avril 1798), *Note des tableaux à réserver pour le musée de Bruxelles et qui ont été déposés provisoirement à la ci-devant Cour.*

[298] Voir p. 84.

[299] Voir p. 143 et sq.

[300] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4824 : 15 pluviôse an VII (4 février 1799), le ministre de l'Intérieur aux commissaires du Directoire exécutif près les administrations centrales des départements.

[301] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/96 : 15 vendémiaire an IX (7 octobre 1800) : Bosschaert au ministre de l'Intérieur.

[302] *Ibid.*, n° B24/162-164 : avant le 19 germinal an VI (8 avril 1798), *Note des tableaux deposés à la ci-devant Cour, et qui mériteraient d'être conservés pour le museum de Bruxelles.*

[303] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4824 : 29 brumaire an VII (19 novembre 1798), inventaire de Bosschaert envoyé à l'A.C.D.D.

[304] *Ibid.*, n° 4840 : 5 nivôse an VIII (26 décembre 1799), l'A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur.

[305] 28 vendémiaire an IX (20 octobre 1800), le préfet des Deux-Nèthes à l'administration du Muséum des Arts ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe LXXII, pp. 254-255.

[306] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 16 thermidor an VI (3 août 1798), le ministre de l'Intérieur à l'A.C.D.D.

[307] *Ibid.* : 2 brumaire an VII (23 octobre 1798), le Jury temporaire des Arts à l'A.C.D.D.

[308] E. FETIS, *op. cit.*, p. 6 et C. LEMAIRE, *op. cit.*, p. 48.

[309] E. POMMIER, « Naissance des musées de province », dans *Les lieux de mémoire*, (sous la dir. de P. NORA), t. II, vol. II, Paris, 1986, p. 475.

[310] *Ibid.*, p. 484.

[311] *Ibid.*, p. 474.

[312] A.C. QUATREMERE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le Déplacement des des Monuments de l'Art de l'Italie*, Paris, 1796, p. 141 (réédition de 1989 avec introduction et notes d'E. POMMIER).

[313] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 9 germinal an VII (30 mars 1799), Lemonnier à Bosschaert.

[314] *Loc. cit.*

[315] F. COURTOY, « Notes sur l'histoire du département de Sambre-et-Meuse », *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XXXII, p. 33.

[316] J. AUBERT, *Le Musée des Beaux-Arts de Rennes : petite histoire des collections*, Rennes, 1990, p. 2.

[317] G. BAZIN, *op. cit.*, p. 174.

[318] G. MONNIER, *op. cit.*, pp. 36-40.

[319] Cité par D. POULOT, « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans *Chaptal* (sous la dir. de M. PERONNET), Toulouse, 1988, pp. 169-170.

[320] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 13 fructidor an IX (30.09.1801) : *Rapport présenté aux Consuls de la République par le ministre de l'Intérieur.*

[321] *Loc. cit.*

[322] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 28 frimaire an VIII (19 décembre 1799), le conseil d'Administration de l'École centrale à l'A.C.D.D.

[323] C. GEORGEL, « Premiers *museums*, premiers hommes : la formation initiale des collections », dans *La jeunesse des musées; les musées de France au XIXe siècle,* (sous la dir. de C. GEORGEL), Paris, 1994, p. 35 (Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994). Sur le rôle de Chaptal, voir D. POULOT, « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans *Chaptal* (sous la dir. de M. PERONNET), Toulouse, 1988, p. 164.

[324] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 13 fructidor an IX (30 août 1801) : *Rapport présenté aux Consuls de la République par le ministre de l'Intérieur suivi de l'arrêté.*

[325] Le 2 décembre 1790, le président de la Commission des Monuments exprime son opinion : « Il faut mettre, autant qu'il sera possible, tous les individus à portée d'en jouir, et rien, ce me semble, n'y contribuera mieux que de placer chacun des dépôts où ils seront rasssemblés dans chacun des quatre-vingt-trois départements dont la France est maintenant composée, ayant soin que chaque dépôt soit aussi complet qu'il se pourra » ; publié par F. RUCKER, *Les origines de la conservation des monuments historiques de France, 1790-1830*, Paris, 1913, pp. 29-30.

[326] C. PIOT, *Rapport...*, p. 89, note 1.

[327] A.N.P.-F.17,1089, dossier n° 6 : 27 vendémiaire an VII (18 octobre 1798), l'Administration du Musée central des Arts au ministre ; cité par F. BOYER, « Le Directoire et la création des Musées des départements », *B.S.H.A.F.*, 1972, p. 329.

[328] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 13 fructidor an IX (30 septembre 1801) : *Rapport présenté aux Consuls de la République par le ministre de l'Intérieur.*

[329] C. PIOT, *Rapport...*, annexe CIII, pp. 288-290.

[330] G. BAZIN, *op. cit.*, p. 182.

[331] D. POULOT, « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans *Chaptal* (sous la dir. de M. PERONNET), Toulouse, 1988, p. 171.

[332] C. GEORGEL, *op. cit.*, p. 35.

[333] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 19 fructidor an IX (6 septembre 1801), le préfet de la Dyle au maire de Bruxelles.

[334] *Ibid.* : 29 fructidor an IX (16 septembre 1801) : procès-verbal de Rouppe et Bosschaert.

[335] Le bourgmestre de Bruxelles, en 1839, dans un historique du musée écrit : « La ville était ainsi propriétaire d'une galerie de tableaux plus importante [au niveau qualitatif] que le musée de l'École centrale (...) ». Voir A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 16 décembre 1839, le bourgmestre de Bruxelles à M. Fallon. président de la Chambre des Repésentants.

[336] É. POMMIER, « Naissance des musées de province », dans *Les lieux de mémoire*, (sous la dir. de P. NORA), t. II, vol. 2, Paris, 1986, p. 451.

[337] J.-P. DUCHESNE, « Les beaux arts et la vie culturelle », dans *La Belgique française: 1792-1815*, (sous la dir. de H. HASQUIN), Bruxelles, 1993, pp. 331-332.

[338] Il écrira à cet effet, *Considérations en faveur de la ville de Bruxelles, pour l'établissement d'un lycée »*, an X [1802] .

[339] *Pasinomie*, 1re série, t. XI , Bruxelles, p. 311.

[340] A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 24 brumaire an XI (15 novembre 1802), arrêté préfectoral.

[341] La commune demande alors un *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-École centrale et d'indiquer les dépenses auxquelles elle peut donner lieu. Voir Ibid.* : 23 ventôse an XI (14 mars 1803).

[342] *Ibid.* : 24 brumaire an XI (15 novembre 1802), arrêté préfectoral.

[343] *Ibid.* : 8 pluviôse an XI (28 janvier 1803), arrêté des consuls.

[344] *Ibid.* : 27 septembre 1806, le ministre de l'Intérieur aux préfets.

[345] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106, 19 fructidor an XIII (6 septembre 1805) : Bosschaert au maire de Bruxelles.

[346] M.R.B.A.B.-A.F., n° B30/395/8-9 : 3 frimaire an XII (25 novembre 1803), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[347] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106, 30 mars 1809 : Bosschaert au maire de Bruxelles.

[348] A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 23 ventôse an XI (14 mars 1803) : *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-École centrale et d'indiquer les dépenses auxquelles elle peut donner lieu.*

[349] Voir p. 149.

[350] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 3 vendémiaire an X (25 septembre 1801), le préfet au ministre de l'Intérieur.

[351] *Ibid.* : 14 ventôse an X (5 mars 1802) : Bosschaert au ministre de l'Intérieur.

[352] *Ibid.* : 4 ventôse an XI (24 février 1803), le ministre de l'Intérieur au préfet.

[353] D. POULOT, « *Surveiller et s'instruire...* », p. 371.

[354] 9 avril 1811, décret impérial ; publié dans *Pasinomie*, 1re série, t. XV, Bruxelles, p. 332.

[355] A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 13 août 1811, note.

[356] D. POULOT, « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans *Chaptal* (sous la dir. de M. PERONNET), Toulouse, 1988, p. 172.

[357] Voir p. 129.

[358] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 26 décembre 1817, Malaise au maire de Bruxelles.

[359] A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 1805, Rapport de Malaise.

[360] Voir pp. 77-78.

[361] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/149 : ca. septembre 1800, *Note remise par le Conseil d'Administration de l'École centrale au citoyen de la Puente, président du Conseil général du département de la Dyle et député à Paris pour assister à la fête du 1er vendémiaire an IX.*

[362] *Ibid.*, n° B21/68 : 2 vendémiaire an IX (24 septembre 1800), La Puente à Bosschaert.

[363] *Ibid.*, n° B21/96B : 15 vendémiaire an IX (7 octobre 1800), Bosschaert au ministre de l'Intérieur.

[364] *Ibid.*, n° B21/108 : s.d., ca. mi-février 1802, Bosschaert au ministre de l'Intérieur *et ibid.*, n° B21/111 : 5 ventôse an X (24 février 1802), Bosschaert au ministre de l'Intérieur.

[365] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 25 ventôse an X (16 mars 1802), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[366] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/139 : s.d., Bosschaert au préfet de la Dyle.

[367] *Ibid.*, n° B21/51 : 10 fructidor an X (28 août 1802), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[368] A. ROY, *op. cit.*, p. 15.

[369] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/54-57 : s.d., ca. 1802, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[370] *Ibid.*, n° B21/51 : 10 fructidor an X (28 août 1802), Bosschaert au préfet.

[371] *Loc. cit.*

[372] *Loc. cit.*

[373] *Loc. cit.*

[374] M.R.B.A.B.-A.F., n° B12/29 : 14 fructidor an X (1er septembre 1802), Bosschaert au ministre de l'Intérieur.

[375] A. Roy, *op. cit.*, p. 21.

[376] *Archives du Louvre*, 24 fructidor an X (11 septembre 1802), Chaptal à l'Administration du Musée central des arts ; cité par D. Poulot, « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans *Chaptal* (sous la dir. de M. Peronnet), Toulouse, 1988, p. 165.

[377] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n°106 : 12 août 1806, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[378] *Ibid.* : 5 octobre 1806, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[379] *Ibid.* : 27 janvier 1807, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[380] *Loc. cit.*

[381] 22 février 1811, décret impérial ; publié par A. Roy, *op. cit.*, p. 16.

[382] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/148 : 24 septembre 1810, Aubourg à Bosschaert.

[383] *Ibid.*, n° B21/131 : 2 pluviôse an X (22 janvier 1802), Sauvage à Bosschaert.

[384] *Ibid.*, n° B21/73 : 21 nivôse an X (11 janvier 1802), Eblé à Bosschaert.

[385] *Ibid.*, n° B21/149 : s.d., ca. septembre 1800, *Note remise par le Conseil d'Administration de l'École centrale au citoyen de la Puente, président du Conseil général du département de la Dyle et député à Paris pour assister à la fête du 1er vendémiaire an IX.*

[386] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 9 vendémiaire an X (1er octobre 1801), Regnaud de Saint-Jean d'Angély à Bosschaert.

[387] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/116 : s.d. ca. 1801-1802, Bosschaert à Regnaud de Saint-Jean d'Angély.

[388] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 25 ventôse an X (16 mars 1802), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[389] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/68 : 2 vendémiaire an IX (24 septembre 1800), La Puente à Bosschaert.

[390] *Ibid.*, n° B14/31 : 11 brumaire an X (2 septembre 1801), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[391] *Ibid.*, n° B21/87 : 2 nivôse an X (23 décembre 1801), Eblé à Bosschaert.

[392] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 25 ventôse an X (16 mars 1802), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[393] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/67 : 13 ventôse an X (4 mars 1802), Bosschaert à Mme X.

[394] *Ibid.*, n° B21/65 : 7 germinal an X (28 mars 1802), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[395] *Ibid.*, n° B21/67 : 13 ventôse an X (4 mars 1802), Bosschaert à Mme X.

[396] *Ibid.*, n° B21/123 : s.d., ca. octobre 1801, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[397] Par exemple le refus face aux demandes de Montpellier le 22 nivôse an VI (10 janvier 1798) et de Genève le 18 thermidor an VI (5 août 1798). Voir F. Boyer, « Le Directoire et la création des musées des départements », *B.S.H.A.F.*, 1972, pp. 326 et 328-330.

[398] A.N.P.-F.17, 1089, dossier n° 6 : 27 vendémiaire an VII (18 octobre 1798), l'Administration du Musée central des Arts au ministre ; cité par F. Boyer, *op. cit.*, p. 329.

[399] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 12 août 1806, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[400] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/113 : s.d., ca. avril 1802, Bosschaert au ministre de l'Intérieur.

[401] *Ibid.*, n° B21/142 : 23 fructidor an IX (10 septembre 1801), l'administrateur du Musée de Paris à Bosschaert.

[402] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 24 vendémiaire an X (16 octobre 1801), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[403] *Loc. cit.*

[404] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : s.d., avant le 25 brumaire an VII (15 novembre 1798), Jury de l'Instruction publique au ministre de l'Intérieur.

[405] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/65 : 7 germinal an X (28 mars 1802), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[406] *Loc. cit.*

[407] *Loc. cit.*

[408] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : s.d. antérieur au 25 brumaire an VII (15 novembre 1798), le Jury de l'Instruction publique au ministre de l'Intérieur.

[409] *Loc. cit.*

[410] *Ibid.* : 5 nivôse an VIII (26 décembre 1799), A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur.

[411] Notamment par l'Académie royale de Belgique qui organise un concours en 1846, 1847 et 1856 autour du thème : « Quel est le point de départ et quel a été le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne ? ». Voir *B.A.R.B.*, 1846, p. 231 ; 1847, p. 213 ; 1855, p. 275 ; cité par S. SULZBERGER, *op. cit.*, p. 20.

[412] *Coup-d'œil sur l'état actuel de la peinture dans la Belgique et sur le salon de Bruxelles, ouvert en 1813*, s.l.n.d, p. 5.

[413] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840, 25 brumaire an VII (15 novembre 1798), Laserna à Moesim.

[414] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 13 fructidor an IX (30 septembre 1801) : *Rapport présenté aux Consuls de la République par le ministre de l'Intérieur.*

[415] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 9 germinal an VII (30 mars 1799), Lemonnier à Bosschaert.

[416] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/74 : 9 germinal an X (30 mars 1802) : Bosschaert au premier Consul.

[417] *Ibid.*, n° B21/65 : 7 germinal an X (28 mars 1802), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[418] *Ibid.*, n° B21/96 : 15 vendémiaire an IX (7 octobre 1800), Bosschaert à Lascépède.

[419] *Ibid.*, n° B21/54-57 : s.d., ca.1802, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[420] A. ROY, *op. cit.*, p. 9.

[421] *Loc. cit.*

[422] *Ibid.*, p. 21.

[423] An VIII (1799-1800), le préfet du département de l'Ourthe au ministre de l'Intérieur ; cité par M. BRUWIER, *op. cit.*, p. 53.

[424] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 24 vendémiaire an X (16 octobre 1801), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[425] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/124-125 : s.d., entre fin septembre 1801 et 24 octobre 1801 : Bosschaert au maire de Bruxelles.

[426] 28 vendémiaire an IX (20 octobre 1800), le préfet des Deux-Nèthes à l'Administration du Muséum des Arts de Paris ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe LXXII, pp. 254-255.

[427] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/101-102 : s.d., ca. avril 1801, Bosschaert au président du Conseil de Préfecture.

[428] *Ibid.*, n° B21/94-95 : s.d., ca. octobre 1801, Bosschaert au préfet de la Dyle.

[429] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n°106 : 29 vendémiaire an IX (21 octobre 1800), le maire de Bruxelles au préfet de la Dyle.

[430] *Ibid.* : 19 fructidor an IX (6 septembre 1801), le préfet de la Dyle au maire de Bruxelles.

[431] *Coup-d'œil sur l'état actuel de la peinture dans la Belgique et sur le salon de Bruxelles, ouvert en 1813*, s.l.n.d.

[432] M.R.B.A.B.-A.F., n° B14/31 : 11 brumaire an X (2 novembre 1801), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[433] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 9 germinal an X (30 mars 1802), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[434] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/54-57 : s.d., ca.1802, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[435] *Ibid.*, n° B21/100 : s.d., entre le 1er avril 1800 et 22 août 1800, note de Bosschaert.

[436] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 26 mars 1811, le maire de Bruxelles au ministre de l'Intérieur.

[437] *Histoire de Bruxelles*, (sous la dir. de M. MARTENS), Toulouse, 1976, pp. 233-239.

[438] *Ibid.*, p. 301.

[439] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/94-95 : s.d., ca. octobre 1801, Bosschaert au préfet de la Dyle.

[440] *Loc. cit.*

[441] M. MARTENS, *op. cit.*, pp. 308-309.

[442] An VIII (1799-1800), préfet du département de l'Ourthe au ministre de l'Intérieur ; cité par M. BRUWIER, *op. cit.*, p. 53.

[443] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 26.03.1811, le maire de Bruxelles au ministre de l'Intérieur.

[444] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/75 : 20 germinal an X (10 avril 1802), le général Eblé au ministre de l'Intérieur.

[445] Charles-Louis Corbet (1758-1808), *Napoléon Bonaparte, premier Consul*, voir M.R.B.A.B.-F.A., n° B30/366 : 8 frimaire an XII (30 novembre 1803), Corbet à Bosschaert. Corbet envoie la caisse à Bosschaert en floréal an XII (mai 1804) voir *ibid.*, n° B30/365 : 13 floréal an XII (3 mai 1804), Corbet à Bosschaert.

[446] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/116 : s.d., ca. 1801-1802 : Bosschaert au conseiller d'État Regnaud de Saint-Jean d'Angély.

[447] *Ibid.*, n° B21/75 : 20 germinal an X (10 avril 1802), le général Eblé au ministre de l'Intérieur.

[448] « Au Ministre des Arts, [le ministre de l'Intérieur] ayant daigné prendre en considération la demande qui lui a été faite de quelques tableaux en échange de ceux que le sort nous avait assigné, nos concitoyens sauront vivement apprécier ce bienfait, et l'envisageront comme l'assurance consolante qu'il sera ajouté de nouvelles richesses à celles que nous venons d'obtenir ». Voir *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, 1803, pp. 3-4.

[449] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/116 : s.d., ca.1801-1802 : Bosschaert au conseiller d'État Regnaud de Saint-Jean d'Angély.

[450] *Ibid.*, n° B21/51 : 10 fructidor an X (28 août 1802), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[451] *Ibid.*, n° B21/94-95 : s.d., ca. fin 1801, Bosschaert au préfet de la Dyle.

[452] *Ibid.*, n° B21/98 : 16 germinal an VIII (6 avril 1800), le préfet de la Dyle au ministre de l'Intérieur.

[453] *Ibid.*, n° B21/109 : 21 prairial an VIII (10 juin 1800) : Bosschaert au préfet de la Dyle.

[454] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 13 fructidor an IX (30 septembre 1801) : *Rapport présenté aux Consuls de la République par le ministre de l'Intérieur.*

[455] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 11 vendémiaire an VII (2 octobre 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[456] 28 vendémiaire an IX (20 octobre 1800), le préfet des Deux-Nèthes à l'Administration du Muséum des Arts de Paris ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe LXXII, pp. 254-255.

[457] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 5 nivôse an VIII (26 décembre 1799), A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur.

[458] *Ibid.* : 24 fructidor an VI (10 septembre 1798), Lemonnier à Bosschaert.

[459] *Ibid.* : s.d., avant le 25 brumaire an VII (15 novembre 1798), le Jury de l'Instruction publique au ministre de l'Intérieur.

[460] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n°106 : 13 fructidor an IX (30 septembre 1801) : *Rapport présenté aux Consuls de la République par le ministre de l'Intérieur.*

[461] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/78-79 : s.d., ca. fin septembre 1802, Bosschaert au ministre de l'Intérieur.

[462] P. Riberette, *op. cit.*, p. 428.

[463] *Loc. cit.*

[464] E. Pommier, « Naissance des musées de province », dans *Les lieux de mémoire* (sous la dir. de P. Nora), t. II, vol. 2, Paris, 1986, pp. 483-484.

[465] D. Poulot, « *Surveiller et s'instruire* »..., p. 349.

[466] Voir p. 71.

[467] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 12 germinal an IX (2 mars 1801), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[468] L. Preneel, « Godsdienstig leven in de Zuidelijke Nederlanden 1794-1814 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Haarlem, 1983, p. 55-56 et A. Tihon, « La pacification religieuse » dans *La Belgique française : 1792-1815*, (sous la dir. De H.. Hasquin), Bruxelles, 1993, pp. 173-198.

[469] Dans les faits, la situation est beaucoup plus complexe : des curés refusent les sacrements à des acheteurs de biens noirs, l'État continue à vendre certains biens ecclésiastiques malgré les protestations. Voir A. Tihon, *op. cit.*, pp. 184-185.

[470] *Pasinomie*, 1re série, t. XIII, Bruxelles, 1836, p. 217 et t. XII, pp. 204-206.

[471] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/173 : ca. 13 frimaire an XII (5 décembre 1803) : le directeur de la fabrique de l'église d'Aarschot au préfet de la Dyle. et A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 19 ventôse an IX (10 mars 1801), la fabrique de l'église de Hal au préfet de la Dyle.

[472] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 24 juillet 1815, Bosschaert au préfet de la Dyle.

[473] Nous avons retrouvé la demande mais aucune mention d'un arrêté ; voir *ibid.* : 27 janvier 1818, le curé de Nieuwenrode au conservateur du musée de Bruxelles.

[474] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 15 prairial an X (4 juin 1802), le préfet de la Dyle au maire d'Anderlecht.

[475] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 20 septembre 1808, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[476] Nous trouvons cette phrase dans tous les arrêtés ; par exemple dans celui concernant l'église de Boitsfort ; voir *ibid.*, IV : 8 avril 1813, arrêté du préfet de la Dyle.

[477] À propos de la restitution à l'église Saint-Quentin de Louvain, voir : M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/169, Bosschaert au préfet de la Dyle.

[478] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 22 ventôse an IX (13 mars 1801), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[479] *Ibid.* : 18 germinal an IX (8 avril 1801), les régisseurs de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle au préfet de la Dyle.

[480] Voir les différents arrêtés de restitution à ces églises A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV.

[481] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 25 ventôse an XIII (16 mars 1805), arrêté du maire de Bruxelles.

[482] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/182 : 11 janvier 1806, Bosschaert au préfet de la Dyle.

[483] *Ibid.*, n° B24/198 : 6 février 1806, arrêté du préfet de la Dyle et *ibid.*, n° B24/199 : 11 février 1806, arrêté du maire de Bruxelles.

[484] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 3 floréal an X (23 avril 1802), le conservateur du musée de Bruxelles au préfet.

[485] *Ibid.* : 28 frimaire an X (19 décembre 1801), P. Vander Hagen au préfet de la Dyle.

[486] C'est le cas de l'église Sainte-Catherine de Bruxelles ; voir. M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/209 : s.d., note de Bosschaert.

[487] *Ibid.*, n° B24/185 : 1er décembre 1806, le curé de La Hulpe à Bosschaert.

[488] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 2 thermidor an X (21 juillet 1802), arrêté du préfet de la Dyle.

[489] Bosschaert écrit à propos de la demande de l'église de Saint-Jacques de Louvain concernant le tableau de G. de Crayer représentant *Saint-Hubert* : « ne pourraient-ils [les pétitionnaires] pas attendre le moment , où à la suite d'une puissante sollicitation, cette ville obtiendrait de nouvelles richesses (...) », voir *ibid.* : n° B24/178 : 4e jour complémentaire an XI (21 septembre 1803), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[490] À propos de l'église de Lennik-Saint-Quentin ; voir : A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 25 thermidor an X (13 août 1802), arrêté du préfet de la Dyle.

[491] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/179 : 10 nivôse an XIII (31 décembre 1804), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[492] *Ibid.*, n° B24/170 : s.d., note de Bosschaert.

[493] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 25 thermidor an X (13 août 1802), arrêté du préfet de la Dyle.

[494] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/185 : 1er décembre 1806 (21 juillet 1802), le maire de Bruxelles à Bosschaert.

[495] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 1er nivôse an X (22 décembre 1801), arrêté du préfet de la Dyle et A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 1er nivôse an X (22 décembre 1801), Bosschaert au préfet.

[496] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 1er prairial an XI (22 mai 1803), arrêté du préfet de la Dyle.

[497] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 26 vendémiaire an X (18 octobre 1801), Le maire et les habitants d'Opwijck au préfet.

[498] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/184 : 16 janvier 1806, le curé de Houtain-le-Val au préfet de la Dyle.

[499] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 23 mai 1807, Le curé, les fabriciens et marguilliers de l'église Saint-Pierre de Louvain au préfet de la Dyle.

[500] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/212 : 4e jour complémentaire an XI (21 septembre 1803), arrêté du préfet de la Dyle. Cet évêque de Tongres et de Maastricht qui transfère ensuite son siège à Liège où il devient le premier évêque en 722. La légende lui greffe des épisodes de la vie de saint Eustache dont la rencontre d'un cerf miraculeux. Il est alors surtout invoqué pour la chasse et donc, par extension, contre les morsures et la rage.

[501] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 19 brumaire an X (10 novembre 1801), le régisseur de l'église de la Madeleine au préfet de la Dyle.

[502] *Ibid.* : 15 prairial an X (4 juin 1802), le maire d'Anderlecht au préfet de la Dyle.

[503] *Ibid.* : 18 germinal an IX (8 avril 1801), les régisseurs de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle au préfet de la Dyle.

[504] *Ibid.:* 11 avril 1807, le sous-préfet de l'Arrondissement de Louvain au préfet de la Dyle.

[505] *Ibid.* : 23 mai 1807, le curé, les fabriciens et marguilliers de l'église Saint-Pierre de Louvain au préfet de la Dyle.

[506] *Loc. cit.*

[507] F. Courtoy, *op. cit.*, pp. 40-41.

[508] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : [20 mars 1807]. Le curé, les fabriciens et marguilliers de l'église Saint-Pierre de Louvain au préfet de la Dyle.

[509] *Ibid.* : 23 mai 1807, le curé, les fabriciens et marguilliers de l'église Saint-Pierre de Louvain au préfet de la Dyle.

[510] *Ibid.* : 21 messidor an X (10 septembre 1802), l'administrateur de l'église paroissiale du Grand-Béguinage à Bruxelles au préfet de la Dyle.

[511] J. P. Duschesne, *op. cit.*, pp. 331-332.

[512] M.R.B.A.B.- A.F., n° B24/170 : s.d., note de Bosschaert.

[513] A.V.B.-F.I.P., Ire série, n° 107, IV : 11 avril 1807, le sous-préfet de l'Arrondissement de Louvain au préfet de la Dyle.

[514] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 19 prairial an IX (19 juin 1801), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[515] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/165 : 21 prairial an IX (3 juin 1801), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[516] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 14 prairial an IX (3 juin 1801), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[517] *Ibid.* : 13 floréal an IX (3 mai 1801), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[518] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/178 : s.d., Bosschaert au préfet de la Dyle.

[519] Nous renvoyons à l'article à paraître de B. Bernard, « Les hauts fonctionnaires des Pays-Bas autrichiens en émigration », dans le colloque *Campoformio, 1797: la Belgique change de maîtres*, (Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, 17-18 octobre 1997).

[520] Par exemple dans A.V.B.-F.I.P., Ire série, n° 107, III : 2 brumaire an XII (25 octobre 1803), arrêté du préfet de la Dyle.

[521] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/203 : 11 pluviôse an XI (31 janvier 1803), arrêté du préfet de la Dyle.

[522] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : Ier nivose an X (22 décembre 1801), arrêté du préfet de la Dyle.

[523] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 16 messidor an VI (4 juillet 1798) Desteenland à l'A.C.D.D.

[524] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 19 ventôse an X (10 mars 1802), J. De Mar, Ph. Huysmans, J.L.L. De Cloeps, H. De Papel, J. De Pape au préfet de la Dyle.

[525] *Ibid.* : 24 floréal an X (14 mai 1802), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[526] Pour un historique du Jardin Botanique dont la création remonte à l'École centrale, voir J. Balis, E. Witte et R. Tournay, « Les cinq messieurs influents qui dotèrent Bruxelles d'un jardin Botanique », *Revue de Bruxelles*, 1972, pp. 75-82.

[527] A.V.B.-F.I.P., Ire série, n° 107, III : 27 avril 1814, le directeur du Jardin botanique au maire de Bruxelles.

[528] *Ibid. :* 15 mai 1814, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[529] M.R.B.A.B.- A.F., n° B24/192 : 3 octobre 1811, le maire de Louvain à Bosschaert.

[530] A.V.B.-F.I.P., Ire série, n° 107, IV : 17 juin 1812, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[531] *Ibid.* : 14 août 1812 : *État général des tableaux du Musée de Bruxelles, remis par Monsieur le maire de cette ville à Monsieur le Maire de Louvain, d'après l'autorisation de Monsieur le Préfet.*

[532] Mentionnée dans une seconde lettre comme « Académie de dessin, établie dans le collège de Drisitius à Louvain », voir *ibid.*: 22 avril 1807, le préfet de la Dyle à l'église Saint-Pierre de Louvain.

[533] *Ibid. :* 11 avril 1807, le sous-préfet de l'Arrondissement de Louvain au préfet de la Dyle.

[534] *Loc. cit.*

CHAPITRE III

Les prolongements sous la période hollandaise et la Belgique indépendante

1. La période hollandaise

1. Restitutions d'œuvres d'art par la France en 1815

1. Déroulement des restitutions

Avant les Cent-Jours (du 20 mars au 28 juin 1815), le sort des œuvres d'art n'est pas réglé par des traités officiels mais par des discussions diplomatiques qui aboutissent parfois à la prise, par la force, de certains tableaux du Louvre. En effet, la convention du 23 avril et le traité du 30 mai 1814, signés à Paris entre les alliés et les Bourbons, ne parlent pas des œuvres d'art [1]. L'Europe de 1815 ne désire pas dépouiller le nouveau roi de France mais, au contraire, lui laisser un certain prestige afin d'affermir son pouvoir. Les discours sur les œuvres d'art témoignent d'ailleurs d'une étonnante continuité en France puisque la Restauration se vante d'avoir affermi les droits sur les œuvres prises lors des conquêtes révolutionnaires : « La gloire des armées françaises n'a reçu aucune atteinte : les monuments de leur valeur subsistent et les chefs-d'œuvre des arts nous appartiennent désormais par des droits plus stables et plus sacrés que ceux de la victoire » [2].

Après les Cent-Jours, la situation est totalement différente. La France a suivi Napoléon et les alliés ne feront plus preuve de délicatesse en matière artistique. La convention d'armistice de Saint-Cloud, signée le 3 juillet 1815, après la bataille de Waterloo, proclame que les musées ne font pas partie des propriétés publiques respectées par les alliés [3], mais elle ne parle pas explicitement de restitutions d'œuvres d'art ; restitutions que la France refuse d'ailleurs d'accepter, invoquant le traité de Paris. Si l'empereur de Russie et Metternich, au nom du gouvernement autrichien, optent encore pour une certaine retenue, la Prusse, par l'intermédiaire du feld-maréchal Blücher, enlève, *manu militari* les œuvres qui lui appartiennent et qui sont exposées au Louvre [4].

Lorsque les anciens départements réunis, qui font dorénavant partie des Pays-Bas, tentent de récupérer les œuvres d'art prises par les Français, ils rencontrent des difficultés d'inventoriage et l'opposition du gouvernement français. L'inventaire des prises, nécessaire pour appuyer les réclamations, est d'autant plus difficile à rédiger

que les Français n'avaient pas établi systématiquement des procès-verbaux lors des conquêtes artistiques. Le chef du bureau aux archives constate que les preuves écrites manquent et ajoute : « Quoique je sois instruit qu'il n'y a pour ainsi dire pas une seule église qui n'ait été scrupuleusement visitée par les commissaires français, et qu'ils n'y ont laissé aucun objet d'art qui eut quelque prix, je ne puis cependant fournir aucune indication à cet égard. Ce n'est que par un appel aux artistes et aux amateurs qu'on parviendra à individuer les différens (*sic*) monumens (*sic*) qu'on a enlevés » [5]. Bosschaert se charge alors d'envoyer au maire de Bruxelles une liste des objets pris dans l'ancien département de la Dyle, devenu la province de Brabant méridional [6]. D'autre part, il faut faire face à l'opposition des Français et particulièrement celle de Dominique Vivant-Denon qui affirme que Paris a enrichi le musée de Bruxelles et que la France a permis d'éviter que tous les chefs-d'œuvre ne partent vers Vienne, ou soient détruits : « si l'on veut se rappeler ce qui se passa sous l'empereur Joseph II, lorsqu'il détruisit quelques couvents de la Belgique, dont il fit emporter les plus beaux à Vienne, on saurait gré à la France d'avoir sauvé ces monuments » [7]. Les Pays-Bas ne possèdent pas de force militaire présente à Paris et les régions septentrionales du royaume de Guillaume Ier sont nettement moins concernées que celles du Sud par le nombre de prises effectuées par les Français. Cependant, la commission envoyée par les Pays-Bas méridionaux — composée du peintre du roi Odevaere, de Van Regmoorter et Ommeganck au nom de la ville d'Anvers, Van Hal, Stier et enfin de Cambier comme secrétaire [8] — reçoit l'appui diplomatique du duc de Wellington qui ne doit pas employer la force puisque l'armée prussienne est toujours maître de la galerie [9]. L'opposition des Français rend cependant les conditions de travail difficiles et le musée de Paris ouvre les portes au public, alors que la commission se charge d'emballer les œuvres : « Non obstant l'Administration voulant entraver autant que possible les ouvriers, qu'après beaucoup de peines nous étions parvenus à nous procurer, ouvrit les portes au public dès sept heures du matin, et nous eûmes le désagrément de devoir travailler au milieu de la foule » [10]. Le Musée Napoléon fermera le 15 novembre et sera rebaptisé Musée Royal du Louvre par ordonnance de Louis XVIII, le 22 juillet 1816 [11]. La commission obtient la restitution d'une partie importante des œuvres du Louvre mais pas celle des tableaux qui avaient été envoyés dans les différents musées départementaux, bien que le secrétaire général du musée de Paris leur ordonne d'obtempérer [12]. Odevaere invoque le manque d'appui militaire dans les départements pour justifier cet échec : « c'est l'absence de troupes alliées dans ces départements qui nous a empêché de rendre ce que, sous peu j'espère, la loyauté connue de S.M. le roi de France nous rendra » [13]. Les œuvres récupérées au Louvre arrivent à Bruxelles en novembre 1815 mais celles des départements, dont plusieurs documents mentionnent la liste [14], ne seront jamais rendues [15].

2. *Mesures législatives de Guillaume Ier*

Suite à l'arrivée des œuvres restituées par Paris, Guillaume Ier prend deux mesures essentielles en ce qui concerne leur destination : celle du 6 octobre 1815 qui les réaffecte dans leur édifice d'origine encore existant, et celle du 25 novembre 1815 qui place les autres œuvres récupérées dans les chefs-lieux des provinces. La première

remet donc en cause le principe de sécularisation ; la seconde, le principe de centralisation.

Le décret du 6 octobre 1815 décide clairement d'une restitution des œuvres d'art revenues de Paris aux établissements tant religieux, lesquels représentent en fait la quasi-totalité des cas, que civils. L'article Ier indique : « Les tableaux qui se trouvaient dans les églises qui sont encore destinées au culte, ou dans les établissemens (*sic*) publics encore existants, seront déposés dans la place qu'ils occupaient (...) » [16].

L'arrêté royal du 25 novembre 1815 — qui mentionne d'ailleurs erronément que les restitutions se sont faites par application du traité de Paris, sans doute pour donner une sanction légale — place les œuvres d'art non concernées par le décret précédent, non systématiquement au musée de Bruxelles, mais dans le chef-lieu de la province dans laquelle elles ont été enlevées [17].

Dans la province du Brabant méridional, l'arrêté du 13 août 1816 pris par Repelaer van Driel, commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, exécute ces mesures [18]. Une partie des œuvres enrichit le musée de Bruxelles et celles provenant d'églises non supprimées sont recontextualisées dans ces établissements.

2. *Décontextualisation*

Après plusieurs années de demandes auprès de Paris, Guillaume Bosschaert voit simultanément s'effondrer le régime qui a institutionnalisé son établissement et poindre l'espoir de placer, au musée de Bruxelles, les chefs-d'œuvre qu'il avait tant réclamés, depuis plus de quinze ans. Mais Bosschaert meurt le 14 décembre 1815 et les conservateurs vont se succéder rapidement : Charles Malaise, Van Hulthem, le baron de Thysebaert puis Devinck d'Orp et Hennessy qui abandonnent la gestion de l'établissement au concierge du musée [19].

1. *Sort des tableaux restitués par la France en 1815*

a. *Application des arrêtés de Guillaume Ier*

L'arrivée des œuvres restituées provoque l'enthousiasme, mais aussi des conflits, entre les villes d'Anvers et de Bruxelles. Ces œuvres arrivent, le 20 novembre 1815 [20], à Bruxelles où une commission [21] doit analyser les réclamations des anciens propriétaires. Joseph Denis Odevaere désire envoyer directement les œuvres destinées à Anvers vers cette ville mais Repelaer van Driel, commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, rappelle que les tableaux doivent être mis en dépôt au musée « jusqu'au moment où il aura recueilli assez de renseignemens (*sic*) pour prendre des mesures générales à l'égard de ceux qui doivent être rendus aux églises ou établissements publics » [22]. Le convoi est provisoirement placé à même la Grand-Place, sous la protection des pompiers. Le 26 novembre, les chariots sont toujours à cet endroit alors que les troupes étrangères vont traverser Bruxelles. Le gouverneur décide de les envoyer au musée [23] où elles sont déchargées les 27 et 28 novembre par le peintre Pierre Joseph François et Charles Malaise, nouveau conservateur du musée. Le 28 novembre, le déchargement est interrompu lorsqu'un arrêté royal ordonne l'envoi des œuvres destinées au Brabant septentrional directement vers cette province [24]. L'ouverture des caisses contenant les tableaux du

Brabant méridional, arrivées en novembre et décembre, n'aura lieu qu'au début du mois de janvier 1816 [25].

Les lieux de placement des œuvres restituées sont désignés officiellement par Guillaume Ier en octobre et novembre 1815 [26]. Les tableaux provenant d'établissements religieux y sont replacés. En cas de suppression de ces derniers, les œuvres sont transférées dans le chef-lieu de la province de cet ancien établissement. Ces mesures ne seront appliquées dans le Brabant méridional qu'en août 1816 [27]. Plusieurs œuvres sont recontextualisées dans des églises et quatre tableaux de l'école flamande viennent enrichir la collection de Bruxelles [28]. Le tableau de de Crayer [29], du couvent des Alexiens de Bruxelles et le Rubens [30] de l'église des Carmes-Déchaussés de la même ville, sont dirigés sans discussion vers le musée puisque ces établissements ont été supprimés. Toutefois, certaines protestations apparaissent à propos du Rubens [31] de l'abbaye d'Affligem, revendiqué par la commune d'Hekelgem et du tableau du même artiste [32] réclamé par l'église Notre-Dame-du-Sablon. Une « commission de triage », créée en novembre 1815 pour examiner les plaintes concernant les tableaux restitués aux provinces méridionales [33], établit que le premier de ces tableaux appartenait à l'abbaye d'Affligem, supprimée, et non au village [34] ; et que le second ne provenait pas de l'église du Sablon mais bien du couvent supprimé des Capucins de Bruxelles [35]. Les deux pièces doivent donc revenir au musée de Bruxelles, chef-lieu de la province du Brabant méridional. Le tableau de de Crayer [36] qui a appartenu à l'église Sainte-Catherine est un cas un peu particulier. Il revient de droit à cette église mais la ville de Bruxelles demande, sans succès, qu'il soit placé au musée. Elle indique que « Ce sacrifice devrait paraître léger aux administrateurs de l'église Sainte-Catherine qui possèdent en ce moment une foule de bons tableaux qui à titre de prêt appartiennent au musée (...) » [37]. Toutes les œuvres qui ont appartenu à des établissements supprimés sont données au musée de Bruxelles mais ce principe semble avoir été diversement appliqué selon les provinces. En effet, il semble que dans la province du Brabant septentrional, les œuvres provenant d'églises supprimées aient souvent été placées dans d'autres édifices religieux plutôt qu'au musée d'Anvers [38]. De plus amples recherches permettraient sans doute d'en découvrir les raisons : le musée d'Anvers, dont l'existence légale ne date que du 5 mai 1810 [39], n'aurait-il pas assez de poids face à des fabriques d'églises mieux organisées, ou s'agit-il d'une décision prise de concert entre les différentes parties ?

Les principes de recontextualisation et de décentralisation présents dans les arrêtés de Guillaume Ier, bien que ne mentionnant pas le cas des tableaux du musée de Bruxelles obtenus par les lots parisiens de 1802 et 1811, pourraient s'appliquer à ces œuvres. Les controverses tournent principalement autour de deux œuvres de Rubens. Les multiples recherches qu'entreprend Malaise pour vérifier la provenance du tableau de Rubens représentant Le couronnement de la Vierge, reçu dans le lot de 1802, sont fructueuses. Il démontre, en effet, que cette œuvre ne provient pas, comme l'affirme le gouverneur de la province du Brabant septentrional, de l'église des Dominicains mais bien du couvent supprimé des Récollets d'Anvers [40]. La lettre du gouverneur du Brabant parle erronément du couvent des Récollets de Bruxelles ; erreur qu'il a peut-être volontairement commise pour que le tableau reste à Bruxelles. En effet, si le Rubens provient des Récollets d'Anvers, selon les arrêtés

de Guillaume Ier, le tableau devrait se trouver au musée de cette ville. Le Rubens représentant *L'Adoration des Mages*, pris par les Français durant les conquêtes artistiques de 1794 à l'église de l'abbaye Saint-Martin à Tournai, ne peut retourner dans son lieu d'origine qui a été supprimé. Le musée de Bruxelles estime qu'il peut garder cette œuvre ; de toute manière, selon lui, le tableau est intransportable pour des raisons de conservation [41]. Lorsque le bourgmestre de Tournai revendique ce tableau en 1819 [42], le ministre de l'Instruction publique écrit que « la propriété en est légalement acquise à cet établissement par la cession que lui en a faite, il y a nombre d'années, le gouvernement français, qui en était lui-même devenu propriétaire par la suppression de l'abbaye de Saint-Martin » [43]. Charles Terlinden, dans un opuscule daté de 1930 conservé à la bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, défend les intérêts du musée contre une nouvelle demande de la ville de Tournai [44]. Connaissant bien la situation religieuse sous la période hollandaise [45], il se base sur les arrêtés de Guillaume Ier des 6 octobre et 25 novembre 1815, pour affirmer que seules les œuvres provenant d'établissements encore existants seront rendues. Il appuie son argumentation sur l'avantage scientifique et pratique que représente la conservation de l'œuvre au sein du musée de Bruxelles puisque l'accès y est facile pour les artistes, les chercheurs et les touristes. Se référant aux arrêtés royaux, il contre le principe de recontextualisation et, soulignant l'intérêt scientifique et pratique du musée, il rejette le principe de décentralisation, présent dans ces mêmes arrêtés. Ses arguments sont jugés convaincants puisque le tableau de Rubens orne encore aujourd'hui les salles du musée de Bruxelles.

b. Arguments utilisés par les défenseurs de la muséalisation

Suite aux arrêtés de Guillaume Ier sur le placement des œuvres restituées par Paris, les défenseurs du musée de Bruxelles argumentent pour empêcher la recontextualisation dans les établissements ecclésiastiques et la décentralisation, qui aboutit à placer les œuvres d'établissements religieux supprimés dans les chefs-lieux de la province concernée. La mesure de décentralisation a été prise, comme l'explique Guillaume Ier, sous la pression de la ville d'Anvers : « vu l'avis du gouverneur de la province d'Anvers, en date du 22 novembre courant, et les vives instances d'une députation qui nous a été adressée spécialement pour ces fins par la ville d'Anvers » [46]. Plusieurs personnes, dont le jurisconsulte Van Meenen [47], défendent ce principe : « tous les monuments que la sollicitude du roi nous a fait recouvrer, sont d'une époque où l'on avait pas encore imaginé de tout concentrer dans les capitales, nous sommes portés à voir dans les arrêtés du 6 octobre et du 25 novembre, autant un bienfait pour les arts qu'un hommage rendu à la justice » [48]. Bien sûr, cette mesure de décentralisation vise à contrer les ambitions du musée de Bruxelles et la polémique n'est qu'une des facettes de l'opposition entre Bruxelles et Anvers, déjà présente lors de la création du musée et des demandes d'œuvres d'art à Paris. Le gouverneur du Brabant méridional, Mercy-Argenteau, fait part au maire de Bruxelles du contenu de la lettre qu'il adresse au commissaire général pour appuyer la demande du musée de Bruxelles : « je n'ai pas négligé de manifester tout le regret que j'éprouvais, de ce que S.M. par sa décision du 25 du même mois, y portant que les objets d'art et de science recouvrés sur la France, doivent être dirigés sur le chef-lieu de la Province à laquelle

ils ont été enlevés » [49]. L'argumentation pour contrer la décentralisation et la recontextualisation se fonde sur les dimensions juridiques, éducatives, iconographiques ainsi que sur l'impératif de conservation et de disposition des œuvres dans les édifices cultuels.

Un article de *L'Oracle* estime que les œuvres d'art restituées ne doivent pas être recontextualisées dans les églises puisque ces œuvres appartiennent juridiquement à l'État : « Sous le rapport du droit, il est incontestable que c'est à l'état entier et non à une section de l'état quelconque qu'appartiennent les tableaux provenant des couvens (*sic*) supprimés ; le gouvernement du roi est investi de tous les droits du gouvernement français, auquel il succède immédiatement. La ville d'Anvers, d'après ce principe, doit se borner à réclamer les tableaux enlevés aux établissemens (*sic*), tels que la cathédrale et les églises des paroisses actuellement existans (*sic*) (...) » [50].

Comme sous la période française, la fonction éducative de l'œuvre d'art continue à être invoquée pour enrichir le musée de Bruxelles : « La véritable instruction et le développement du talent résultent des points de comparaison et des rapprochements. C'est en comparant son travail avec celui des maîtres que l'élève acquiert le coup d'œil, le discernement sans lequel il est condamné à la médiocrité » [51].

Plusieurs personnalités de l'époque désapprouvent les conditions de conservation dans les établissements ecclésiastiques. En effet, lorsque le gouverneur de la Flandre orientale demande l'avis du maire de Gand sur la demande de restitution introduite par l'église Saint-Pierre [52], le maire s'y oppose vigoureusement pour des raisons de conservation et invoque « La conduite honteuse du haut clergé et des marguilliers de notre cathédrale, le sacrilège qu'ils ont commis envers les chefs-d'œuvre des frères Van Eyck, semblent commander les mesures de précaution les plus énergiques pour prévenir de nouveaux attentats contre notre gloire nationale ; ces tristes souvenirs ont fixé ici mon opinion ». Cette dernière est tranchée : « Mon opinion est donc, Monsieur le gouverneur, et j'ose espérer avec confiance que votre Ex[cellence] la partagera, qu'aucune restitution d'objets d'art aux églises et aux établissements publics quelconques ne peut avoir lieu, jusqu'au moment où quelques dispositions et mesures énergiques et sévères puissent nous donner une garantie suffisante pour leur conservation » [53].

Selon le maire de Bruxelles, seule la dimension artistique de l'œuvre doit être prise en compte dans le choix du lieu de conservation puisque la dimension religieuse, présente dans l'iconographie, ne correspond plus à l'esprit de l'époque : « Donner aux églises existantes ce qui était la propriété des églises supprimées ne serait pas servir la religion : quelques-uns des sujets des tableaux seraient aujourd'hui un objet de scandale. Il faut donc s'attacher à l'art et uniquement à l'art (...) » [54].

À l'inadéquation iconographique, le gouverneur de la province du Brabant septentrional ajoute la nécessité d'un dépouillement dans la décoration des établissements religieux. il écrit en ce sens, au commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, en 1816. Celui-ci est d'autant plus sensible à cet argument qu'une grande partie du gouvernement est de confession protestante, peu favorable au culte de l'image : « Jadis les églises étaient surchargées de vains et futiles ornements. Plusieurs autels dans les églises existantes sont encore décorés avec si peu d'intelligence que les tableaux disparaissent au moins en partie devant des dorures de

mauvais goût et des accessoires insignifiants. Le temple le plus riche en monuments des arts à Anvers est celui consacré sous l'invocation de Saint-Jacques. Les tableaux y sont livrés à un funeste abandon et affligent l'ami des arts au lieu de réjouir son cœur et d'élever son âme. Il importe que ces abus cessent, que le bon goût non moins que la piété trouve son asile dans les temples, que les édifices publics obtiennent l'aspect de noblesse et de grandeur dont ils sont susceptibles ; qu'en un mot tout concoure (*sic*) parmi nous à la renaissance des Beaux-Arts, à leur éclat et à leur gloire. L'occasion qui se présente est trop belle pour la laisser échapper » [55].

2. Projet de vente à Guillaume Ier

La ville de Bruxelles ne peut plus faire face aux frais d'entretien des bâtiments de l'ancienne Cour mais, lorsque le maire demande au gouvernement d'être déchargé de cette responsabilité, Guillaume Ier refuse : « les établissements précités étant la propriété de la ville de Bruxelles ils doivent plus spécialement être laissés en sa possession puisqu'ils contribueront à améliorer l'instruction (...) la ville reste chargée et est responsable de l'entretien convenable de sa bibliothèque, de son musée de tableaux ainsi que de son jardin des plantes, école de chant, académie de peinture et cabinets de physique et d'histoire naturelle » [56]. La ville propose alors au roi des Pays-Bas la vente de sa collection de tableaux et livres, ce qui conduit la ville de Bruxelles à légitimer ses droits de propriété tant sur les bâtiments que sur les collections, peut-être pour contrer les contestations de l'Administration provinciale et d'établissements religieux. Charles Malaise, conservateur succédant à Bosschaert, dépose donc un rapport présentant l'historique de l'institution et légitimant les droits de la ville : « On peut donc conclure de ce qui précède, que la Ville possédant à titre onéreux, elle a le droit de se considérer comme propriétaire de tous les tableaux de la galerie, surtout dans les circonstances actuelles où il est question d'en faire hommage à Sa Majesté » [57]. Le projet de vente de la collection du musée de Bruxelles à Guillaume Ier, pour des raisons que nous ignorons, n'aboutira pas et ne réapparaîtra qu'après l'indépendance de la Belgique [58].

La vente des œuvres de rebut apparaît également comme un expédient financier pour faire face aux difficultés budgétaires de l'institution. Dès la fin de l'inventaire de 1799, Bosschaert envisage leur vente, qui n'aura lieu qu'en 1823 et 1830 [59], contrairement à Gand où elle est effectuée dès 1810 [60].

3. Recontextualisation

1. Sort des tableaux restitués par la France en 1815

a. Œuvres restituées en 1815

Les mesures de recontextualisation prises par Guillaume Ier pour les tableaux restitués qui proviennent d'établissements religieux encore existants sont motivées, selon Pierre De Decker, par le désir de ne pas froisser inutilement le clergé catholique [61]. Lord Castlereagh s'exprime aussi, un mois avant le premier arrêté de Guillaume Ier, pour un retour des œuvres d'art dans leur lieu d'origine. Il désire, en effet, « fournir les moyens de les [œuvres d'art] replacer dans les mêmes temples et galeries dont ils ont si longtemps été les ornements » [62].

Conformément aux arrêtés, la municipalité de Bruxelles propose au gouverneur différents artistes pour composer la « commission spéciale pour le placement des œuvres d'art ». Les nominations de « Malaise aîné, Paelinck, Thys père, De Landtsheer, et François » [63] sont approuvées par le gouverneur du Brabant méridional le 5 septembre 1806 [64]. Une commission de ce type est instituée dans chaque province dont les églises bénéficient de restitutions. Dans le Brabant septentrional, elle est également composée d'artistes et porte le nom de « Kommissie van toezicht voor de uit Frankrijk terug bekomene kunststukken », mais sa nomination est de six mois antérieure à celle du Brabant méridional [65].

Les arrêtés semblent volontairement ambigus à propos du statut des œuvres « restituées » aux églises. L'État conserve-t-il le droit de propriété ou celui-ci est-il restitué à ces anciens possesseurs ? Le décret du 6 octobre 1815 énonce, dans son article premier, que les tableaux « seront déposés dans la place qu'ils occupaient et confiés aux gardiens de ces édifices », il ressort donc que les auteurs du texte ont choisi les termes — « déposés », « confiés » — qui excluent tout transfert de propriété. Par contre, l'arrêté du 25 novembre utilise le terme « replacés » et celui du 13 août 1816 parle de « restitution » pour y être « replacés ». Sur le plan juridique, le terme « replacés » est neutre alors que celui de « restitution » suggère un retour au propriétaire. Il est donc difficile d'affirmer la conformité juridique de l'arrêté d'application d'août 1816 au décret d'octobre 1815.

De toute manière, le gouvernement garde un droit de surveillance sur ces œuvres en matière de conservation. Les trois textes législatifs disposent que les églises qui bénéficieront de ces tableaux auront pour obligation « leur conservation et entretien ». Le gouvernement des Pays-Bas ne se contente pas seulement d'énoncer ce principe de conservation, il met également en place une structure chargée de veiller à son application. En effet, une commission nommée par le gouverneur, formée d'artistes, s'occupe personnellement de la restitution. Elle porte le nom, dans l'arrêté du 13 août de « commission spéciale pour surveiller le placement des tableaux ». Un procès-verbal indiquant notamment l'état de conservation accompagne chaque restitution. L'article troisième de l'arrêté du 13 août précise que l'original sera confié à la province du Brabant méridional, et que des copies seront remises au commissaire général de l'Instruction des Arts et des Sciences ainsi qu'aux églises et aux maires des communes sur le territoire desquelles les églises sont placées. Un suivi est assuré par le commissaire général de l'Instruction, des Art et des Sciences, chargé de la surveillance de « ces monumens (*sic*) des arts » [66]. Il demande au maire de veiller à ce que ces objets soient « conservés et soignés » [67]. À cette fin, les gardiens des églises devront transmettre au commissaire général, par l'intermédiaire du gouverneur de la province, un rapport annuel sur l'état de conservation [68].

À Bruxelles, le 27 octobre, la commission replace, dans la province du Brabant méridional, deux tableaux : un à l'église Notre-Dame-du-Sablon et un à l'église Sainte-Catherine [69]. Elle s'occupe ensuite du placement d'un tableau de Van Dyck à l'église de Zaventem et d'un de Quinten Massys à l'église Saint-Pierre à Louvain, tableau que le musée rachètera en 1879 [70]. Suite à la renonciation du conservateur du musée de Bruxelles, une œuvre est replacée dans une église qui n'en était pas entièrement propriétaire. La Vierge protectrice du grand serment de l'arbalète de

Coxcie est en effet réclamée par l'église du Sablon qui abritait cette œuvre, alors que la propriété en revenait aux chefs doyens du serment de l'arbalète dont la corporation a été supprimée. Selon les arrêtés royaux, ce tableau doit donc être placé au musée de Bruxelles mais la commission municipale de Bruxelles demande au conservateur de permettre le placement à l'église Sainte-Catherine : « Je crois pouvoir observer que la médiocrité du tableau dont il s'agit ne mérite pas la discussion et que, dans la supposition où il soit prouvé que le magistrat de Bruxelles en était propriétaire, il ne serait jamais exposé ostensiblement au musée » [71]. Le conservateur envoie finalement sa renonciation [72]. En 1862, le musée rachètera l'œuvre à la fabrique de l'église Sainte-Catherine. Dès lors, ce tableau, dont le musée avait abandonné son droit de propriété, ne semble plus être considéré comme une « médiocrité ».

Lors du placement dans les églises, les tableaux ne sont pas nécessairement remis à leur emplacement d'origine. Ce phénomène est perceptible dans les procès-verbaux de la province du Brabant septentrional et de Flandre orientale, mais il est probable que les artistes formant la commission de placement des œuvres dans les églises de la province du Brabant méridional aient appliqué les arrêtés avec des critères identiques, même s'ils ne sont pas mentionnés dans leurs procès-verbaux. Le gouverneur de la province du Brabant septentrional, quant à lui, spécifie clairement à la commission qu' « Il leur est facultatif de les faire placer là où ils jugeront le mieux convenir, sans égards aux anciens emplacements. Néanmoins ils ne procéderont au placement, sans avoir entendu les curés et marguilliers respectifs » [73]. En Flandre orientale, l'arrêté remettant onze tableaux à l'église Saint-Pierre à Gand mentionne que « Les tableaux seront placés dans l'église même et à portée de l'accès du public » [74]. Bien sûr, des déplacements d'œuvres d'art à l'intérieur des établissements ecclésiastiques se sont produits avant la période hollandaise mais rarement en invoquant officiellement « l'accès au public ». Cet argument muséologique peut aller jusqu'à oublier l'endroit originel de présentation du tableau au sein de l'édifice religieux alors que l'œuvre a quelquefois été spécialement conçue par l'artiste pour un lieu précis, tenant compte de la lumière, des dimensions et du culte particulier d'une chapelle. Lorsque l'œuvre est replacée dans un édifice ecclésiastique à un endroit différent de celui pour lequel elle a été conçue, il s'agit d'une recontextualisation géographique partielle et les impératifs de présentation muséologique impliquent une recontextualisation fonctionnelle qui tient compte de la valeur artistique de l'œuvre.

b. Œuvres des lots de 1802 et 1811

Nous avons vu que le musée de Bruxelles réussit, quelquefois après controverses, à conserver certaines œuvres des lots de 1802 et 1811 auxquelles le principe de décentralisation de Guillaume Ier aurait pu s'appliquer. Le musée doit cependant accepter la restitution des œuvres qui proviennent d'églises encore existantes telles Saint-Bavon à Gand [75], Notre-Dame à Courtrai [76] et la cathédrale d'Anvers [77]. À propos du tableau provenant de l'église Notre-Dame de Termonde [78], dont Bosschaert avait refusé la restitution en 1815 [79], le nouveau conservateur tente vainement de s'opposer à celle-ci en déclarant que l'œuvre proviendrait de l'église supprimée des Capucins de Termonde. Après de plus amples recherches, Malaise finit par reconnaître la légitimité de la pétition de l'église Notre-Dame [80].

Les lots envoyés par Paris au musée de Bruxelles contenaient également plusieurs œuvres prises, lors des conquêtes artistiques, dans des collections étrangères. Bosschaert tente par tous les moyens d'avancer des arguments pour contrer ces restitutions. S'appuyant sur sa formation de juriste, il affirme que ces œuvres ont constitué des compensations pour la Belgique, qu'il faut vérifier si les pétitionnaires étrangers possèdent des tableaux flamands provenant des prises françaises, et que Bruxelles a supporté les frais de transport et de restauration [81] ; mais il ne participe pas longtemps à ce débat et, après plusieurs semaines d'agonie, il s'éteint le 14 décembre 1815. Ces arguments seront repris par l'avocat Parte [82] qui conteste l'origine des tableaux réclamés et soutient que les restitutions d'œuvres ne peuvent s'étendre à celles du musée de Bruxelles puisque les Pays-Bas méridionaux ne sont plus français. Il déplore, par ailleurs, la faiblesse politique de nos régions : « Supposons que Napoléon eût fait présent à Sa Majesté le Roi de Prusse de tableaux provenant des galeries de Florence ou de Cassel : seraient-ils revendiqués du cabinet prussien ? nous ne le pensons pas ». Il insiste sur la légitimité que procure le nouveau régime : « La propriété de S.M. le Roi des Pays-Bas n'est pas moins respectable » [83]. Le maire de Bruxelles défend également ardemment le musée et propose même d'intenter un procès : « Ceux que je représente [le musée de Bruxelles] ayant un droit certain, comme tiers acquéreurs, seraient fondés à en soutenir la discussion en justice, même contre le souverain du pays. Ils le peuvent donc à plus forte raison contre des souverains étrangers » [84]. Le gouverneur du Brabant méridional appuie le maire de Bruxelles mais sur un ton plus modéré [85]. À défaut d'intenter un procès, le maire de Bruxelles fait tarder les négociations et ne répond pas au commissaire général qui réitère plusieurs fois ses demandes [86]. Trouver l'origine des tableaux est essentiel mais nécessite de nombreuses recherches et le maire insiste, dans une lettre adressée au gouverneur, sur « l'obligation de ne marcher que tout lentement dans une matière aussi délicate et aussi embrouillée. Nous devons remonter et vérifier l'origine des tableaux » [87]. Le gouvernement des Pays-Bas désire une restitution car il veut éviter des incidents diplomatiques et Guillaume Ier prend un arrêté, le 30 novembre 1815, exigeant la restitution des œuvres demandées par le pape Pie VII [88] et le grand-duc de Toscane [89]. Le tableau du grand-duc ne sera rendu qu'en mars 1816 et celui du pape en mai 1816. L'électeur de Hesse-Cassel [90] et le roi de Prusse [91] récupéreront également leurs œuvres placées au musée de Bruxelles.

Les réclamations de la France suscitent plus de débats encore. Louis XVIII demande la restitution de cinquante-deux tableaux de Bruxelles [92]. L'opposition du musée est virulente et aucune suite n'est donnée à cette pétition. Le conservateur Malaise et le maire de Bruxelles envoient un mémoire qui analyse l'origine des œuvres d'art et revoit à la baisse les œuvres pouvant provenir effectivement des collections royales françaises. Ils rappellent que ce pays possède encore des œuvres des Pays-Bas : « la Ville de Bruxelles ne se dessaisira des tableaux qu'elle possède en propriété, que lorsqu'elle en sera dédommagée par la restitution des tableaux des Pays-Bas qui existent encore en France ». Le musée prend soin de préciser que, dans ce cas, les œuvres restituées par Paris seront placées en son sein et non recontextualisées dans les anciens établissements ecclésiastiques ou dans les

provinces concernées, comme le précisent les deux arrêtés royaux de Guillaume Ier. L'échange n'a finalement pas lieu, ce qui sans doute est plus avantageux pour le musée de Bruxelles qui n'aurait pu que difficilement éviter l'application des arrêtés royaux.

2. Mises en dépôt

Nous avons vu que la dernière mention de mise en dépôt date de juillet 1815 et que la demande de l'église de Nieuwenrode, en 1818, ne semble pas aboutir [93]. En 1815, la plupart des établissements avaient déjà obtenu les œuvres réclamées, mais l'arrêt des mises en dépôt est surtout le reflet d'un changement de politique du nouveau gouvernement en matière artistique suite aux mesures prises par Guillaume Ier en octobre et novembre 1815.

Cependant, à la fin de la période hollandaise, le musée de Bruxelles marque un nouvel intérêt pour les mises en dépôt mais, cette fois, en vue de les récupérer. Les reçus des mises en dépôt avaient été gardés soigneusement par Guillaume Bosschaert qui mentionne dans son testament qu'ils se trouvent chez lui, dans « le premier tiroir à gauche » [94]. Il semble que le musée et l'Administration s'en soient peu souciés jusqu'aux environs de 1827, date à laquelle le conservateur propose au bourgmestre de vérifier si les églises ont tenu leurs engagements de conservation, d'autre part de faire revenir plusieurs œuvres au musée, lequel s'est agrandi. Les tableaux « délivrés aux églises des villages l'ayant été peut-être avec trop de précipitation (...) », il est nécessaire d'entamer une vérification. Les œuvres qui ne valent pas la peine d'être exposées, « nous croyons qu'il serait convenable d'en céder l'entière propriété aux communes moyennant une certaine somme qui pourrait être employée à acheter quelques tableaux de maîtres dont nous ne possédons rien ». Le musée désire donc supprimer toutes les mises en dépôt qui doivent soit revenir au musée, soit être vendues aux communes pour les recontextualiser dans les églises [95]. Les tableaux en dépôt à l'Hôtel de Ville de Louvain sont remis au musée en 1829 [96] mais, vu le peu de documents mentionnant une inspection, il semble que la majorité des dépôts n'aient pas été inspectés, peut-être par manque de budget pour envoyer des personnes qualifiées. En tous cas, après ce regain d'intérêt à la fin de la période hollandaise qui, selon nous, a eu peu d'impact, le musée paraît oublier leur existence.

2. La Belgique indépendante

1. Décontextualisation

1. Vente du musée de Bruxelles à l'État

En 1835, cinq ans après l'indépendance de la Belgique, l'État arrête la création d'un musée national mais il ne possède que peu d'œuvres d'art. Il décide alors de les placer au musée de Bruxelles, « en attendant qu'ils soient en nombre suffisant pour former une collection séparée » [97]. Celle-ci ne sera pas constituée, et moins de dix ans plus tard, l'État rachète le musée de Bruxelles et son contenu. Cette vente amène à nouveau la ville à légitimer ses droits de propriété remis en cause tant par l'État que par certaines fabriques d'églises [98]. Le bourgmestre de Bruxelles recherche tous les anciens arrêtés qui appuient les prétentions de la ville, invoque les frais que celle-ci a

pris en charge, le principe de « possession vaut titre » et souligne que depuis des années, « le silence du gouvernement est nécessairement la conséquence des droits qu'il reconnaissait à la ville » [99]. La légitimité de cette dernière est acceptée et la vente fait alors l'objet de nombreux débats autour de l'estimation de la collection [100]. Le musée de Bruxelles, outre d'autres biens meubles et immeubles dont la bibliothèque, est finalement vendu à l'État par la convention du 31 décembre 1842 et les arrêtés royaux du 6 janvier 1843 [101]. Le statut du musée de Bruxelles est clarifié et un arrêté royal en donne l'organisation définitive le 31 mars 1846 [102]. La collection, née de la nationalisation des biens du clergé dans le département de la Dyle à la fin du XVIIIe siècle, après une municipalisation, fait finalement partie du patrimoine national de l'État belge. À un transfert de propriété par la sécularisation, succède une vente officielle.

2. Arguments utilisés par les défenseurs de la muséalisation

L'importance de la collection du musée de Bruxelles, les rôles éducatif et politique, ainsi que l'impératif de conservation permettent de justifier l'achat par l'État tout comme le désir d'enrichir le musée d'œuvres placées dans les établissements ecclésiastiques.

Lors des négociations précédant la vente du musée à l'État, la collection est considérée comme le fruit des événements historiques de la période française. François-Joseph Navez la décrit comme suit : « Il a fallu des événements comme ceux de la Révolution française pour pouvoir former un tel ensemble, tous les moyens seraient maintenant inutiles pour se procurer une aussi grande et aussi belle collection (...) » [103]. Il souligne que l'État serait incapable de constituer aujourd'hui un musée d'une telle ampleur : « si celui-ci n'était pas formé, il lui serait impossible de le créer (...) et il serait impossible quel que soit l'argent qu'on dépensera d'en former un de cette importance et de cette (*sic*) aspect en 20 années de temps. Encore faudrait-il passer par tous (*sic*) ruses du commerce et la chance sur 5 tableaux à en achetter (*sic*) deux douteux sur leur mérite et en originable (*sic*) » [104]. En vantant la qualité de la collection du musée de Bruxelles, un auteur anonyme l'associe aussi à la Révolution française et ajoute que : « De tous les musées formés en Europe depuis la Révolution française, celui de Bruxelles peut être considéré après Paris comme le plus riche, le plus monumental, le plus varié dans tous les genres (...) » [105].

Lors de la création du musée national en 1835, l'arrêté insiste sur le rôle éducatif de l'art : le musée « contribuera (...) aux progrès des arts, en présentant aux jeunes artistes une réunion de bons modèles et de sujets d'étude » [106].

Les discussions, lors de l'achat du musée de Bruxelles par l'État en 1842, mentionnent plutôt le rôle politique de la collection, axée principalement sur l'école flamande, qui peut vanter l'histoire et les vertus de la jeune Belgique indépendante. Ce musée est considéré comme « le plus intéressant pour l'art, l'histoire et les souvenirs de la Nation » [107]. L'acquisition par l'État se justifie, « vu l'intérêt que la Belgique entière doit avoir à posséder un Musée national, formé des morceaux de ses maîtres (...), objets pour elle aussi intéressants à la gloire (...) » [108].

Trois ans après l'achat par l'État, en 1845, un article dans *La Renaissance* prône la muséalisation des œuvres d'art et invoque, pour justifier la décontextualisation des

tableaux d'églises, l'argument des mauvaises conditions de conservation dans les établissements ecclésiastiques : « Eh bien ! nous le disons avec franchise, la cathédrale d'Anvers est un lieu malsain pour les chefs-d'œuvre (...) nous dirons plus, il est mortel » [109]. Le musée est vu comme le « temple » de la conservation et l'église comme le lieu de toutes les destructions artistiques. Les mesures gouvernementales tentent de pallier les mauvaises conditions de conservation mais la recontextualisation a toujours des détracteurs acharnés. En 1849, dans un autre article de *La Renaissance* sur « la nécessité de la création d'un musée national à Bruxelles », l'auteur justifie la sécularisation des œuvres d'art — corollaire indispensable à la création d'un grand musée — par la conservation. Il parle des « chefs-d'œuvre de nos grands maîtres, qu'il importe d'arracher au vandalisme destructeur des marguilliers et des fabriques » [110].

2. *Recontextualisation*

1. Mises en dépôt

Les mises en dépôt, terminées en 1815, ont fait l'objet d'un intérêt de la part du conservateur du musée qui, à la fin de la période hollandaise, désirait les ramener au musée ou les vendre aux communes dont dépendaient les églises. L'application de ce principe semble très réduite [111]. Sous le royaume de Belgique, en 1832, le bourgmestre de Gembloux demande la mise en dépôt, dans l'église de la localité, de quatorze tableaux ayant appartenu à l'abbaye. Le musée, ne plaçant plus de dépôt depuis plus de quinze ans, lui vend ces œuvres [112]. Lors de la vente du musée de la ville de Bruxelles à l'État en 1842, l'inventaire ne mentionne que les œuvres d'art exposées et celles qui se trouvent dans les réserves ne reprenant pas celles mises en dépôt sous la période française [113]. Les mises en dépôt sont oubliées par l'Administration du musée de Bruxelles et ne sont redécouvertes que postérieurement et très ponctuellement ; ainsi l'œuvre, trouvée en décembre 1986 par le curé de l'église paroissiale de Berchem-Sainte-Agathe, dans le grenier de son établissement, qui sera d'ailleurs attribuée erronément par certains à Van Dyck [114]. Le musée découvre bientôt que ce tableau faisait partie de ceux mis en dépôt auprès des fabriques d'églises par Guillaume Bosschaert [115]. Le conservateur en chef, H. Pauwels, écrit donc, le 15 janvier 1987, au directeur général des Services pour la Culture afin de lui exposer le problème : « Lors de cette cession [de 1842], les nombreux tableaux qui avaient été mis en dépôt d'une façon analogue à celui de Berchem-Sainte-Agathe, n'ont pas été repris explicitement dans l'inventaire qui a été dressé à l'époque. La question que je me pose est de savoir si oui ou non il faut considérer ce tableau [et tant d'autres] comme propriété de l'État et en avertir le dépositaire. Il n'est évidemment pas question de récupérer ces œuvres pour les reprendre dans nos réserves ». Le directeur général des Services de la Culture lui répond, le 25 novembre 1987, que ce tableau « est bien propriété de l'État. Afin de préserver les intérêts de l'État nous en informons par courrier le dépositaire. Suivant votre avis, nous ne croyons pas opportun pour le moment, d'en réclamer la restitution immédiate ». Dans le cas présent, il a été établi par les Services de la Culture que cette peinture appartenait à l'État et cette décision ne fut pas discutée par l'église car, l'œuvre se trouvant finalement n'être qu'une copie, le musée la laissait en dépôt dans cet établissement.

2. *Extension de l'immixtion de l'État dans la gestion des œuvres ecclésiastiques*

L'État belge ne prend pas de nouvelles mesures de sécularisation et ne développe pas la recontextualisation d'œuvres d'art dans les églises mais il réaffirme, implicitement, la recontextualisation, tout en mettant en place une infrastructure chargée de la conservation. En 1835, année de la fondation d'un musée national, l'État témoigne de son désir de poursuivre et instituer plus solidement la politique française et hollandaise en matière de conservation en instituant la commission royale des Monuments et des Sites [116]. Dorénavant, toute décision de restauration nécessite l'accord de cette institution. En 1845, le gouvernement crée une commission pour chaque ville et Arrondissement administratif, à de rares exceptions près [117]. Le mouvement d'immixtion de l'État en matière artistique dans la gestion des biens d'église s'est donc effectué par l'intermédiaire des organes spécifiquement chargés de gérer la conservation.

3. Conclusion

Sous Guillaume Ier, le mouvement de sécularisation des œuvres d'art ne s'étend plus et le gouvernement est plutôt confronté à la gestion et au choix d'un lieu de conservation. Ceci à la fois pour les œuvres sécularisées sous la Convention, lors des conquêtes artistiques, et restituées par Paris en 1815, pour celles sécularisées lors des conquêtes de 1794 mais envoyées en 1802 et 1811 au musée de Bruxelles, et enfin pour celles sécularisées sous le Directoire par les départements. La première catégorie de ces œuvres est peu abondante dans la province du Brabant méridional, mais la plupart sont de très haute qualité artistique et le gouvernement hollandais émet deux arrêtés précisant leur lieu de conservation. Les œuvres de la seconde catégorie suivent partiellement les principes appliqués pour les précédentes et celles qui forment la dernière ne font l'objet d'aucune mesure gouvernementale. Le gouvernement belge ne sera, lui, confronté qu'à la gestion des œuvres d'art sans plus devoir décider, comme sous la période hollandaise, d'un lieu de conservation pour les œuvres restituées.

Le gouvernement hollandais choisit d'appliquer, conjointement, la recontextualisation et la décontextualisation pour les œuvres précédemment sécularisées qui ont connu une muséalisation à Paris ou Bruxelles. Il recontextualise celles qui, restituées par Paris ou envoyées lors des lots, appartiennent à des établissements encore existants, mais il ne remet pas en cause la décontextualisation des œuvres du musée de Bruxelles puisqu'il ne touche pas à la collection exposée, ne change pas le statut des mises en dépôt toujours susceptibles de retourner au musée, et enrichit même cette institution en y plaçant les œuvres restituées par Paris dont l'établissement d'origine, situé dans le Brabant méridional, est supprimé. Le gouvernement belge ne supprime pas la recontextualisation opérée sous les périodes précédentes et légitime la décontextualisation des œuvres d'art par l'achat de la collection du musée de Bruxelles à la ville qui, endettée, ne peut plus faire face aux dépenses que cette institution occasionne.

De plus, décontextualisation et recontextualisation sont officialisées et gérées par le pouvoir central. Les recontextualisations sous la période hollandaise sont accompagnées d'un arrêté du pouvoir central qui uniformise la situation pour

l'ensemble des provinces, une commission de tri est chargée d'analyser les pétitions, chaque restitution s'opère par une commission chargée du placement de l'œuvre et les fabriques d'église doivent fournir, périodiquement, un rapport sur l'état de conservation. L'Etat belge continue à développer les infrastructures officielles chargées de la recontextualisation par la création de la Commission royale des Monuments et des Sites et, par l'achat du musée de Bruxelles, il place les œuvres décontextualisées directement sous son autorité. Le statut des œuvres sécularisées placées dans ce musée devient cependant plus clair que celui des œuvres disposées dans les établissements ecclésiastiques. La vente du musée au gouvernement a affirmé et légitimé le droit de propriété, définitivement acquis à l'Etat belge, alors que le statut des œuvres recontextualisées sous la période hollandaise, s'il est plus avantageux pour les établissements ecclésiastiques que les mises en dépôt de la période française, ne mentionne pas clairement que l'Eglise récupère pleinement son droit de propriété.

Le musée de Bruxelles doit faire face, outre le phénomène de recontextualisation, au principe de décentralisation qui aboutit à des collections provinciales. Guillaume Ier affermit ce principe en plaçant les œuvres, rendues par Paris et provenant des établissements religieux supprimés, dans le chef-lieu de la province concernée. Le musée de Bruxelles arrive cependant à tempérer les conséquences de la décontextualisation en ce qui concerne les tableaux envoyés par Paris en 1802 et en 1811. Si Guillaume Ier ne semble pas tenir compte de l'argument juridique quant à la provenance des œuvres pour les recontextualiser ou muséaliser, ses arrêtés témoignent toutefois d'un intérêt artistique. En effet, les tableaux replacés dans les églises sont soumis à des exigences muséologiques — accessibilité au public, bonnes conditions d'exposition — et font l'objet en matière de conservation d'un suivi rigoureux exercé par l'État au moyen des Commissions pour le placement des tableaux et des rapports annuels de la fabrique sur l'état des œuvres.

Bien que les arguments présents dans les controverses autour du lieu de conservation des œuvres d'art restent les mêmes que sous les périodes précédentes, les débats qui ne touchaient précédemment que le conservateur, les autorités locales et les pétitionnaires, s'étendent au pouvoir central, à des juristes voire à l'ensemble de la population au travers du relais des organes de presse dont *L'Oracle* sous la période hollandaise et *La Renaissance* après l'indépendance.

Notes

[1] F. Boyer, « Louis XVIII et la restitution des œuvres d'art confisquées sous la Révolution et l'Empire », *B.S.H.A.F.*, 1965, p. 202.

[2] 4 juin 1814, discours de Louis XVIII à la Chambre des Députés ; cité dans *Ibid.*, p. 202.

[3] F. Boyer, « Metternich et la restitution par la France, en 1814 et 1815, des œuvres d'art de l'étranger », *Revue d'Histoire diplomatique*, janvier-juin 1970, pp. 67-68.

[4] C. Saunier, *op. cit.*, pp. 98-105.

[5] 31 août 1815 : le chef de bureau aux archives à l'intendant départemental de la Dyle ; publié par C. Piot, *Rapport ...*, annexe CV, pp. 293-297.

[6] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107/I : 26 août 1815, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[7] D.Vivant Denon ; publié par C. Saunier, *op. cit.*, pp. 124-125.

[8] P. De Decker, « Restitution des chefs-d'œuvre de l'école flamande en 1815 », *Revue Générale*, t. XXXVII, 1883, p. 169. Pour des informations biographiques précises sur chacun de ces personnages, voir : 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, pp. 57-59.

[9] 23 septembre 1815, Wellington au vicomte Castlereagh, ministre britannique ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXVI, pp. 306-310.

[10] Novembre 1815 : *Rapport fait à son Excellence Mgr. le Commissaire général de l'instruction publique, des arts et des sciences dans le Royaume des Pays-Bas, par J. Odevaere, peintre de la Cour de S.M. et délégué à Paris pour la réclamations des tableaux et objets d'art appartenant aux provinces méridionales du Royaume* ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXVII, pp. 310-312.

[11] A. Roy, *op. cit.*, p. 35.

[12] 6 novembre 1815 : le secrétaire général du Musée royal au préfet de la Loire inférieure ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXXV, p. 367.

[13] Septembre 1815 : « Rapport fait à son Excellence... » ; publié par C. Piot, annexe CXVII, pp. 310-312.

[14] *Liste générale des tableaux et objets d'art arrivés de Paris, avec l'indication des lieux où se trouvent ceux desdits objets que la commission n'a pu recueillir ; le tout noté en marge et certifié par M. Lavallée, secrétaire général du Musée royal de Paris, en l'absence de M. Denon, directeur* ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXVIII, pp. 313-339 ; M.R.B.A.B.-A.F., n° B26/302-304 : s.d., *Etat indicatif des tableaux qui appartiennent aux Pays-Bas et qui se trouvent encore dans les divers musées de France...* et M.R.B.A.B.-A.F., n° B25/247-260 : c. 1815, *Liste comparative des tableaux réclamés et reçus en 1815 avec indications relatives aux lieux de conservation des tableaux non-restitués par la France parce que conservés ailleurs qu'au Louvre.*

[15] Le 20 novembre, le convoi rentre dans Bruxelles. De nombreuses fêtes ponctuent son parcours.

[16] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, VI : 6 octobre 1815, décret de Guillaume Ier.

[17] 25 novembre 1815 : arrêté royal de Guillaume Ier, publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXXIV, pp. 366-367.

[18] M.R.B.A.B.-A.F., n° B17/36 : 13 août 1816, arrêté du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences.

[19] H. Fierens-Gevaert, *Le Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Note historique*, Bruxelles, 1922, pp. 35 et sq.

[20] *L'Oracle*, n° 326, 20 novembre 1815 ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXX, p. 352.

[21] Commission nommée par Guillaume Ier des Pays-Bas pour « (...) faire le triage des ces objets précieux [provinces méridionales] et de s'occuper de la reconnaissance des titres de réclamation des divers interessés » avec Bosschaert, Odevaere et Stiers. Voir *L'Oracle*, 26 novembre 1815 ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXX, p. 353.

[22] M.R.B.A.B.-A.F., n° B25/278 : 3 janvier 1816, le gouverneur du Brabant méridional au maire de Bruxelles.

[23] *Ibid.*, n° B25/234 : 26 janvier 1815, le gouverneur du Brabant méridional au maire de Bruxelles.

[24] *Ibid.*, n° B25/235-237 : 27 au 29 novembre 1815, procès-verbaux de réception des tableaux revenant de Paris.

[25] *Ibid.*, n° B25/272-273 : 10 et 11 janvier 1816, procès-verbal de décaissement des tableaux revenus de Paris par Malaise, Godecharles, Paelinck et Thys.

[26] Il s'agit du décret du 6 octobre 1815 et de l'arrêté royal du 25 novembre 1815.

[27] Il s'agit de l'arrêté du commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences du 13 août 1816.

[28] Trois Rubens : *Jésus mort et saint François, L'Assomption de la Vierge, et Le Portement de croix.* Un de Crayer : *saint Paul et saint Antoine, ermites.* Voir A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 13 août 1816, arrêté du commissaire général des Arts et des Sciences.

[29] *Saint Paul et saint Antoine ermites.*

[30] *L'assomption de la Vierge.*

[31] *La montée au Calvaire.*

[32] *Pietà avec saint François.*

[33] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, I : 22 novembre 1815 : le gouverneur du Brabant méridional au maire de Bruxelles.

[34] *Ibid.* : 29 mai 1816, la Commission municipale de Bruxelles au gouverneur de la province du Brabant méridional.

[35] *Loc. cit.*

[36] Mentionné dans les archives comme *Sainte Catherine dans une gloire céleste.*

[37] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, I : 29 mai 1816, la Commission municipale de Bruxelles au gouverneur de la province du Brabant méridional.

[38] Voir notamment C. Piot, *Rapport....*, annexes CL-CLVIII, pp. 420-429.

[39] *Ibid.*, p. 89.

[40] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV : 23 juin 1817, le gouverneur de la province du Brabant méridional à la Commission municipale de Bruxelles.

[41] *Ibid.*, VI : 15 octobre 1818, le bourgmestre au gouverneur du Brabant méridional .

[42] *Ibid.* : 2 avril 1819, le bourgmestre de Tournai au conservateur du musée de Bruxelles.

[43] *Ibid.* : 8 octobre 1819, arrêté du ministre de l'Instruction.

[44] C. Terlinden, *Les tableaux revendiqués par la ville de Tournai. Notice historico-juridique*, Bruxelles, 1930.

[45] Id., *Guillaume Ier roi des Pays-Bas et l'Eglise catholique en Belgique*, Bruxelles, 1906.

[46] Pour plus d'informations sur cette députation, voir P. De Decker, *op. cit.*, p. 169.

[47] Voir à propos de la controverse entre Van Meenen et l'avocat Tarte, G. Schmook., *op. cit.*, pp. 120-121.

[48] P. De Decker, *op. cit.* p. 198.

[49] A.V.B.-F.I.P., n° 107, I : 9 décembre 1815, le gouverneur de la province du Brabant méridional au maire de la ville de Bruxelles.

[50] *L'Oracle*, n 333, 27 novembre 1815, publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXX, 356-358.

[51] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107/VI : s.d., ca. 1814, anonyme, *Mémoire à Sa Majesté Guillaume Ier, Roi des Pays-Bas.*

[52] Ils proviennent de la concentration des œuvres d'art et de science issues des établissements religieux supprimés dans le département de l'Escaut dans les dernières années du XVIIIe siècle.

[53] 18 août 1817 : Le maire de la ville de Gand au gouverneur de la province de Flandre orientale ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CLXXIII, pp. 439-440.

[54] A.G.R.-F.I.P., n° 107, I : décembre 1815, anonyme, « Mémoire à Sa Majesté Guillaume Ier des Pays-Bas ».

[55] 2 février 1816, le gouverneur de la province d'Anvers au commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences ; publié par M. J. Van Bree, « De la restauration des tableaux de Rubens. Réflexions sérieuses. Notes historiques », *La Renaissance*, t. VII, 1845, p. 187-188.

[56] A.V.B.-F.T.P., n° 33215 : 9 mars 1818, arrêté de Guillaume Ier.

[57] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 26 décembre 1817, Malaise aux bourgmestre et échevins de Bruxelles.

[58] Voir pp. 133-134.

[59] À peu près 1 200 œuvres sont vendues en 1830 et 49 en 1830. Voir E. Fetis, *op. cit.*, pp. 90-91.

[60] C. Piot, *Rapport...*, annexe CV, pp. 293-294.

[61] P. De Decker, *op. cit.*, p. 163.

[62] 11 septembre 1815, note de Castlereagh aux puissances alliées ; publié par P. De Decker, *op. cit.*, p. 170.

[63] M.R.B.A.B.-A.F., n° B25/271 : 30 août 1816, la Commission municipale au gouverneur du Brabant méridional.

[64] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, I : 5 septembre 1816, le gouverneur à la Commission municipale.

[65] 27 mars 1816 : nomination de la Commission par le gouverneur, publié par C. PIOT, *Rapport....*, annexe CXLII, pp. 408-410.

[66] Article deuxième du décret du 6 octobre 1815.

[67] Article sixième de l'arrêté du 13 août 1816.

[68] Article septième du même arrêté.

[69] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, VI : 27 octobre 1816, procès-verbaux de remise de deux tableaux à l'église du Sablon et procès-verbaux de remise d'un tableau à l'église Sainte-Catherine.

[70] *Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984, p. 186, (M.R.B.A.B., Département d'Art Ancien).

[71] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, VI : 8 juillet 1816, le gouverneur du Brabant méridional à la Commission municipale de Bruxelles.

[72] *Loc. cit.*

[73] 27 mars1816 : nomination de la Commission par le gouverneur de la province d'Anvers, publié par C. PIOT., *Rapport...*, annexe CXLII, pp. 408-410.

[74] 5 novembre 1816, arrêté du gouverneur de la province de la Flandre orientale, publié par *ibid.*, annexe CLVII, pp. 427-428.

[75] P. P. RUBENS, *Saint Bavon* ; voir A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, VI : 13 août 1817, reçu.

[76] A. VAN DYCK, *L'élévation de la Croix* ; voir *ibid.* : 14 août 1817, reçu.

[77] O. VENIUS, *Sainte famille* ; voir *ibid.* : 6 septembre 1817, reçu.

[78] A. VAN DYCK, *Adoration des bergers*. Rendu à une date non précisée.

[79] Voir p. 97.

[80] M.R.B.A.B.-A.F., n° B25/264 : 14 octobre 1817, le conservateur du musée de Bruxelles à la ville de Bruxelles.

[81] *Ibid.*, n° B30/351 : 9 octobre 1815, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[82] *Ibid.*, n° B30/362 : 27 novembre 1815, note de l'avocat Parte.

[83] *Loc. cit.*

[84] *Ibid.*, n° B26/294 : 9 décembre 1815, le maire de Bruxelles au commissaire général de l'Instruction des Arts et des Sciences.

[85] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107/I : 9 décembre 1815, le gouverneur du Brabant méridional au maire de Bruxelles.

[86] M.R.B.A.B.-A.F., n° B30/360 : 23 novembre 1815, le commissaire général de l'Instruction des Arts et des Sciences au maire de Bruxelles.

[87] *Ibid.*, n° B30/363 : s.d., le maire de Bruxelles au gouverneur du Brabant méridional.

[88] Il s'agit de Guido Reni, *La Vierge, saint Thomas et saint Jérôme*. Le tableau de F. Barocci, *La vocation de saint Pierre et de saint André* ne sera pas remis car le pape n'a pas assez prouvé son droit de propriété.

[89] M.R.B.A.B.-A.F., n° B26/296 : 5 décembre 1815, le commissaire général de l'Instruction des Arts et des Sciences au maire de Bruxelles. Il s'agit de Raphaël, *Sainte Vierge avec son enfant, mise sur un trône accompagnée d'autres saints, sur le devant des anges tenant un rouleau de musique*, enlevé à la galerie Pitti de Florence.

[90] TINTORET, *Portrait d'un homme avancé en âge* et TITIEN, *Portrait en pied de Don Alphonse d'Avolos, marquis, général au service de Charles-Quint. Ce guerrier est represnté debout le regard hors du tableau, tenant sa lance de la main droite, le bras gauche replié sur la hanche*. Voir A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107/III : 10 mai 1817 : reçu.

[91] C. CIGNANI, *L'allégorie de la nature* noté également *Femme entourée de 5 enfants*, enlevé à Berlin en 1806. Voir *ibid.* : 5 février 1816, le gouverneur du Brabant méridional au maire de Bruxelles.

[92] *Ibid.*, n° 107/VI : 26 décembre 1815, Rapelaer van Driel au maire de Bruxelles.

[93] Voir p. 95.

[94] Voir A.G.R.-N.G.B., n° 19.103, notaire P.Carely.

[95] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, V : 15 décembre 1827, le directeur du musée de Bruxelles au bourgmestre.

[96] *Ibid.* : 5 mars 1829, le bourgmestre à la commission du musée.

[97] 7 janvier 1835, *Arrêté qui prescrit la création d'un musée national à Bruxelles* ; publié dans *Pasinomie*, 3e série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10.

[98] La cathédrale de Tournai réclame certaines œuvres. Voir A.V.B.-F.P.C., n° 2212 : 20 avril 1842, le conseil communal de Tournai au ministre de l'Intérieur.

[99] *Ibid.*, n° 2218 : 16 décembre 1839, le bourgmestre de Bruxelles à M. Fallon, président de la Chambre des repésentants.

[100] E. Fetis, *op. cit.*, pp. 88-101.

[101] M.R.B.A.B.-A.F., n° B29/350 : *Ville de Bruxelles. Cession de ses musées et de certains immeubles et emprunt de quatorze millions. Loi du 4 décembre 1842 et arrêtés royaux du 6 janvier 1843.*

[102] 31 mars 1846, *Arrêté royal portant organisation du Musée royal de peinture et de sculpture de Belgique* ; publié dans *Pasinomie*, 3e série, t. XVI, Bruxelles, 1846, pp. 208-209.

[103] A.V.B.-F.P.C., n° 2212 : 17 janvier 1840, brouillon de F. J. Navez.

[104] *Loc. cit.*

[105] *Ibid.* : ca.1840, anonyme, *Note relative au musée.*

[106] 7 janvier 1835, *Arrêté qui prescrit la création d'un musée national à Bruxelles* ; publié dans *Pasinomie*, 3e série, t. V, Bruxelles, 1835, p. 10.

[107] A.V.B.-F.P.C., n° 2212 : ca. 1840, anonyme, *Note relative au musée.*

[108] *Ibid.* : 17 janvier 1840, brouillon de F. J. Navez.

[109] V. Joly, « Nécessité de la création d'un musée national à Bruxelles », *La Renaissance*, t. XI, 1849, p. 161.

[110] *Ibid.*, p. 157.

[111] Voir p 133.

[112] A.V.B.-F.P.C., n° 2212 : 11 avril 1832, le conservateur du musée de Bruxelles au maire.

[113] Voir pour plus de détails, A.V.B., F.P.C., n° 2221 : Convention, et M.R.B.A.B.-A.F., n° B29/350.

[114] L'attribution à Van Dyck est finalement rejettée. Il semble que ce soit une copie du *Repos pendant la fuite en Egypte* de Van Dyck, qui se trouve à Léningrad. Voir J.-M. Veszely, « Le Van Dyck de Berchem-Sainte-Agathe », *Le Soir illustré*, 8 janvier 1987, pp. 23-27.

[115] Les reçus se trouvent dans M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/214 et A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107, IV.

[116] 7 janvier 1835, *Arrêté qui institue une Commission pour la conservation des monumens du pays* ; publié dans *Pasinomie*, 3e série, t. V, Bruxelles, 1835, pp. 10-11.

[121] C. Perier-D'ieteren, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, 1991, p. 21 et R.-H. Marijnissen, *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, t. I, Bruxelles, 1967, p. 52.

CHAPITRE IV

Vers la prise de conscience d'un patrimoine artistique

La création d'un musée à Bruxelles témoigne de la prise de conscience d'un patrimoine artistique. Les défenseurs de cette nouvelle institution ont dû développer une argumentation pour justifier la décontextualisation des œuvres d'art, affirmer l'existence administrative du musée et enrichir ses collections. Ils ont ensuite été confrontés aux difficultés pratiques que représente la gestion des composantes muséales telles le personnel, l'établissement, les collections, la conservation, l'ouverture au public, la publication de catalogues. L'étude de celles-ci permettra ensuite de confronter le musée de Bruxelles de l'époque avec la définition actuelle de cette institution.

1. Les arguments pour la défense du musée de Bruxelles et les fonctions muséales

L'ensemble des documents traités dans la première partie de cet ouvrage témoignent de certains topiques de la défense de la muséalisation à Bruxelles. La typologie de ces arguments permettra d'induire les fonctions dévolues au musée à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle.

Les partisans du musée de Bruxelles doivent d'autant plus développer une argumentation solide que le projet d'un musée rencontre l'opposition ou le scepticisme des membres du gouvernement, d'artistes et amateurs d'art qui arguent de la difficulté de placer des œuvres religieuses de grand format dans un édifice civil, du manque de diversité puisqu'elles sont axées principalement sur l'école flamande et de la carence en œuvres profanes puisqu'elles proviennent d'établissements religieux. Les arguments utilisés pour défendre le musée de Bruxelles permettent de légitimer le transfert de propriété, suite à la décontextualisation, et de limiter le mouvement de recontextualisation.

1. Argument éducatif

Le rôle éducatif de l'art est une constante à travers tous les régimes étudiés. Lorsque le gouvernement autrichien établit les listes des biens de mainmorte, il

justifie l'inventaire par le rôle des œuvres « qui servent à former le goût des peintres » [1] et lorsque le Comité jésuitique propose l'établissement d'une galerie à Bruxelles, il souligne l'utilité d'une telle institution pour les artistes : « la peinture commençant à renaître dans les Pays-Bas l'établissement d'une gallerie (*sic*) de tableaux seroit utile (...) » [2]. En France, Talleyrand présente également l'art comme un moyen d'instruction : « Les chefs-d'œuvre des arts sont des grands moyens d'instruction, dont le talent enrichit sans cesse les générations suivantes » [3]. Paris s'enthousiasme des conquêtes artistiques qui offrent des modèles aux artistes : « Les chefs-d'œuvre de Rubens, des Wandick (*sic*), des Crayers, des Otto Venius, etc. vont enrichir le muséum national et servir de modèle à nos jeunes artistes » [4]. Les premières propositions de décentralisation des œuvres d'art dans les départements utilisent l'argument éducatif et les auteurs proposent les villes « où il y aurait un établissement d'instruction publique : car on sent combien l'instruction publique peut tirer de secours de ces Musées : c'est le nom qu'on pourra donner à ces dépôts » [5]. L'Administration chargée de la recherche des objets d'art et science dans le département de la Dyle mentionne, dans la quasi-totalité des arrêtés, la dimension éducative des œuvres décontextualisées. Par exemple, lors de la prise d'œuvres d'art dans un établissement ecclésiastique, l'arrêté stipule : « Considérant qu'il entre dans les vues sages et bienfaisantes du Gouvernement de recueillir et de réunir tous les ouvrages d'arts et de sciences, propres à enrichir, à décorer les lieux destinés à l'instruction publique pour y servir de moyen facile de donner de l'émulation et qu'à cet effet le Dép[artemen]t a été autorisé à réserver dans les établissemens (*sic*) supprimés, tous les objets d'arts et de sciences qui seroient jugés pouvoir concourir à ce but utile » [6]. Cette même dimension éducative guide les critères de sélection du jury chargé en 1799 de sélectionner les œuvres pour le *museum* de Bruxelles. L'arrêté départemental instituant ce jury mentionne, en effet, que le rebut ne peut toucher que les tableaux qui « ne peuvent servir à l'instruction, soit comme monument d'antiquité ou d'histoire ». La liaison du musée, durant les premières années de son existence, avec l'École centrale, témoigne de ce même phénomène. Selon le conseil d'Administration de cet établissement, le musée offrira « un nouvel éclat à notre École centrale » [7]. Le rôle éducatif de l'art est le premier argument présent dans les demandes d'œuvres d'art par Bosschaert auprès de Paris. Il constate que « L'école flamande jadis si célèbre se trouve dépouillée des productions de ses meilleurs maîtres. Il ne reste plus à l'instruction publique, un seul tableau de Rubens, ou de Van Dyck » [8]. L'arrêté de 1801, qui institue la collection de Bruxelles, réaffirme la liaison entre le musée et l'éducation : « En effet, la vue du beau, bien mieux que les leçons, développe le talent et inspire l'artiste » [9]. L'argument avancé pour justifier l'inauguration du musée en 1803 repose encore sur l'instruction publique. Les autorités désirent l'ouverture de cet établissement avant la visite de Napoléon, « afin de mettre le premier Magistrat de la République à même de voir tout l'ensemble des divers établissements relatifs à l'instruction que notre ville possède et le soin que nous prenons de les conserver ; et de juger en même temps de l'avantage qu'il y aurait à nous accorder les Écoles spéciales que nous avons demandées, et de conserver aux bâtiments de la cy-devant cour leur intéressante destination » [10]. Sous la période hollandaise, les défenseurs de la centralisation, au musée de Bruxelles, des œuvres

restituées par Paris informent Guillaume Ier que « La véritable instruction et le développement du talent résultent des points de comparaison et des rapprochements. C'est en comparant son travail avec celui des maîtres que l'élève acquiert le coup-d'œil, le discernement sans lequel il est condamné à la médiocrité » [11]. Le gouvernement belge, lorsqu'il institue un musée national en 1835, souligne à nouveau la dimension éducative de l'art puisque l'arrêté mentionne que cet établissement « contribuera (...) aux progrès des arts, en présentant aux jeunes artistes une réunion de bons modèles et de sujets d'étude » [12].

Ce rôle éducatif dévolu à l'œuvre d'art est lié au type d'apprentissage. L'École centrale de Bruxelles, au nom du conservateur du musée, insiste sur la nécessité, pour les élèves, de commencer par la copie d'œuvres des grands maîtres avant celle de la nature, et donc sur l'obligation de posséder les œuvres originales : « Il est indispensable de leur [aux « Belges »] restituer les tableaux dont ils ont besoin. En effet, il n'en est pas de la peinture comme des autres sciences dont les éléments se reproduisent à l'aide de l'impression. Chaque bon tableau n'existe qu'en lui-même. Il faut que l'artiste le voie, l'étudie, si l'on peut s'exprimer ainsi, en personne. Peut-être dira-t-on que les modèles puisés dans la simple et riche nature suffisent à l'artiste intelligent. Non, l'art de savoir imiter la nature est le fruit d'une longue expérience. Elle s'acquiert, en copiant, en méditant profondément les ouvrages des peintres qui ont excellé dans cette partie » [13]. À Gand également, on insiste sur la copie des modèles qui génèrent l'émulation : « La vue d'un bon tableau a formé plus d'un grand peintre ; elle enflamme le génie des artistes et établit parmi eux une émulation salutaire. C'est ce stimulant qui de tout temps a formé les grands hommes » [14]. Les modèles offrent des « leçons muettes » [15] et permettent d'« électriser le talent » [16]. Un témoignage du citoyen français Dargonne, commissaire du Directoire auprès de la municipalité d'Anvers, remet en cause le rôle des grandes peintures comme modèles car, selon ce témoin peut-être subjectif de par sa nationalité, peu d'artistes des départements réunis copient les œuvres : « Or j'ai souvent été des heures entières devant les tableaux des grands maîtres, sans que personne concourût avec moi à leur payer le tribut d'admiration qu'ils doivent causer, si ce n'est parfois quelques étrangers, et, pendant vingt-cinq ans, je n'ai point vu copier six d'entre eux ; encore était-ce par des peintres français » [17]. Un autre Français d'origine, le préfet des Deux-Nèthes, s'alarme, lui, des élèves de son département qui, suite aux conquêtes artistiques au profit de Paris, n'ont jamais vu de Rubens : « Plusieurs d'entre eux, trop jeunes, n'ont point même vu de tableaux de cet homme célèbre (...) ils le vantent sans le connaître » [18]. Le musée de Paris est devenu l'école artistique par excellence et les artistes des départements réunis y vont copier les grands peintres de l'école flamande. Bosschaert écrit à Navez, parti étudier à Paris : « Quel champ d'instruction, Mon cher Navez, que ce Musée de Paris, pour un artiste comme vous, plein de zèle et d'activité. Je ne doute pas que vous n'ayez déjà le choix de l'école qui aura offert le plus de charme à vos dispositions. Comme je présume par votre lettre que cette école sera celle de Rubens, ne vous laissez pas séduire par les artistes qui chercheraient à vous dégoûter de marcher sur les traces de ce grand homme » [19].

2. *Argument artistique*

Les départements sont d'autant plus susceptibles d'accueillir un musée qu'ils bénéficient d'une tradition picturale célèbre : l'école flamande. À la fin du XVIIIe siècle, les amateurs d'art considèrent, outre l'école flamande, l'italienne, la française et la hollandaise. Durant les conquêtes napoléoniennes, se développent les commentaires sur les écoles espagnole et allemande [20]. L'utilisation du terme d'école flamande par les autorités autrichiennes et françaises témoigne, au demeurant, du prestige de cette tradition picturale.

L'école flamande, dans les propos du conservateur du musée de Bruxelles, Guillaume Bosschaert, dénote plus qu'un simple concept artistique. Il désire la subsistance de cette école : « L'école flamande doit subsister dans l'intérêt artistique général concurremment aux écoles française et italienne » [21]. Certains passages des lettres de Bosschaert vont plus loin que la simple revendication d'une collection à dominante flamande. Les termes utilisés, « notre sol », « Les Belges », les « départements nouvellement réunis », « portion distinguée de la République », et « villes de l'intérieur », soulignent le particularisme régional au sein de l'Empire. Il en découle une vision artistique presque raciale de l'art qu'il fait remonter aux « anciens Belges », antérieurement à la christianisation : « il est remarquable que le mot peintre, en flamand *schilder*, de *schield* bouclier, se rapporte au temps où les anciens Belges ornaient leurs armes et leurs boucliers d'emblèmes coloriés. Ce n'est pas chercher trop loin l'origine d'un art qui, toujours cher à la nation, n'a fait que changer d'objet lors de l'établissement du Christianisme dans ce pays » [22]. L'école flamande devient le symbole de la Belgique et Rubens a « la gloire d'illustrer la Belgique » [23]. Cette école peut dignement combattre sa rivale française. C'est une lutte, une résistance artistique que prône Bosschaert : « Napoléon le Grand a ouvert à tous les talents l'arène de l'émulation. C'est au centre de l'Empire, c'est au regard de la France entière que les efforts doivent être exposés et jugés. Artistes belges, osez descendre dans cette arène, et vous reviendrez avec des couronnes » [24]. Le nationalisme artistique belge se confond avec l'école flamande. Le terme « flamand » est utilisé sans connotation linguistique jusque vers 1880. Ce qualificatif sera utilisé dans le domaine littéraire à partir de 1830. Il permettra de se différencier des Français : les écrivains « invoquent ce passé flamand du Nouvel État pour appuyer sa légitimité, son droit à l'existence en tant qu'État autonome et son indépendance » [25]. En histoire de l'art, ce concept est déjà présent sous l'Empire. De par sa terminologie — « école flamande » —, le domaine de la peinture a donc pu facilement cristalliser le sentiment de différenciation par rapport aux Français. Le musée s'enrichira d'ailleurs, tout au long du XIXe siècle, d'effigies à la gloire des peintres de l'école flamande, tels Rubens et de Crayer.

3. *Argument politique*

Le musée de Bruxelles a su présenter successivement des œuvres représentant Napoléon, Guillaume Ier et Léopold Ier. Guillaume Bosschaert propose de placer l'effigie de Napoléon si celui-ci accepte l'envoi de tableaux au musée de Bruxelles. Suite à l'arrivée du lot, le conservateur commande une sculpture de Napoléon Bonaparte à Charles-Louis Corbet. Bosschaert offrira, de la même manière, son

musée comme vitrine gouvernementale, trois mois à peine après que Guillaume Ier accepte la souveraineté. Il commande un tableau du nouveau souverain à Mathieu van Brée, en octobre 1814 [26]. Ce tableau sera embelli par une couronne et des ornements sculptés [27], des dorures [28], des cordons de soie [29]. L'influence politique de l'objet d'art trouve son acmé dans les fêtes organisées lors des restitutions artistiques de 1815. Le convoi rapatriant les œuvres porte les symboles de la victoire des alliés et les troupes acclament la gloire du nouveau souverain : « on y voyait dans le cortège qui l'accompagnait un char de triomphe sur lequel étaient allégoriquement représentés les souverains alliés, aux victoires desquels on doit la restitution des chefs-d'œuvre, l'honneur de la Belgique » [30]. « Le convoi est arrivé le 15 aux frontières du royaume, doit arriver le 17 à Braine-le-Comte et le 18 à Bruxelles : Le bataillon des troupes nationales criait à la tête du convoi et les habitants « Vive le Roi des Pays-Bas ». Ce spectacle, rapporte un témoin oculaire, était vraiment imposant. Ces énormes chariots, renfermant tous les chefs-d'œuvre de l'école flamande, s'avançant lentement sur la route, entourés des braves qui les ramènent dans leur terre natale, offrant un air triomphal et majestueux, il semblait dire que les Belges étaient redevenus une nation » [31]. Le peuple enthousiaste témoigne ses « sentimens (*sic*) d'amour et de reconnaissance envers notre bon roi » [32]. En 1835, en même temps que la création d'un musée national, le gouvernement entame une série de commandes d'œuvres à la gloire des ancêtres 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 faire un travail national ; Sur le rapport de notre ministre de l'intérieur, Nous avons arrêté et arrêtons :

> « Art. 1. Notre ministre de l'intérieur est autorisé à faire exécuter, par des artistes belges, les statues des grands hommes de la Belgique. »
>
> « Art. 2. Ces statues seront placées au musée ou dans d'autres édifices nationaux » [33].

Le musée de Bruxelles, dont la collection est essentiellement axée sur l'école flamande, n'aura aucune difficulté à servir l'image de la jeune nation belge lors de l'achat par le gouvernement, en 1842. L'acquisition par l'État se justifie d'ailleurs « vu l'intérêt que la Belgique entière doit avoir à posséder un Musée national, formé des morceaux de ses maîtres (...), objets pour elle aussi intéressants à la gloire (...) » [34].

4. Argument économique

Le comte d'Angiviller utilise déjà l'argument financier de l'institution muséale pour justifier les importantes dépenses dues à la collection de Louis XVI qui « attirera dans la capitale un concours d'étrangers dont le séjour et les dépenses rendront au centuple la mise qui aura été faite pour les attirer » [35]. Durant toutes les périodes, les acteurs soulignent l'importance économique du musée mais les propos de Guillaume Bosschaert sont les plus explicites. Il présente la création du musée de Bruxelles comme le corollaire obligatoire du redéveloppement économique de la ville, en expliquant « combien il importe pour la prospérité de cette ville d'enrichir son dépôt d'objets de peinture de ce qu'il y a de plus recherché » [36]. En effet, le musée permet d'attirer les touristes étrangers : Bruxelles, selon Bosschaert, « doit offrir à la curiosité

des voyageurs des objets intéressants » [37] et « les charmes d'une collection précieuse attireront l'amateur de tous les pays » [38].

5. *Argument conservatif*

Nous reparlerons de la conservation qui est un topique présent à la fois sous la Convention pour justifier les conquêtes artistiques, sous le Directoire pour justifier la décontextualisation, sous l'Empire pour défendre les prétentions du musée de Bruxelles et garder un regard sur les recontextualisations, sous la période hollandaise et l'Indépendance pour favoriser le musée plutôt que les recontextualisations [39].

6. *Fonctions muséales*

Les arguments développés précédemment permettent d'induire les fonctions assignées au musée de Bruxelles par les protagonistes de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle. Ces fonctions sont principalement éducative, politique, identitaire et économique. L'ensemble des décontextualisations sont justifiées par la fonction éducative du musée qui permet aux artistes de copier les grands chefs-d'œuvre. Cette fonction remplace la dimension religieuse de l'œuvre au sein des édifices cultuels, elle est considérée comme le moyen d'obtenir une existence administrative du musée par la liaison à une institution éducative. La dimension religieuse aura tendance à diminuer à partir de la suppression de l'École centrale en 1802. De plus, le *museum* n'a pas pour but de restreindre l'accès aux élèves en art et, comme l'a exprimé J. Roegiers, la période française a mis à la disposition, aussi bien de l'enseignement que d'une large frange de la population, un ensemble de biens culturels : « *Tijdens de Franse annexatie kwam een aantal musea, archieven, bibliotheken en andere verzamelingen tot stand die voor de latere wetenschapsbeœfening een belangrijke infrastructuur zouden vormen en die voor het eerst een aantal cultuurgœderen ter beschikking stelden van alle lagen van de bevolking* » [40]. Dans ce contexte, « l'importance du Musée est double. Il excite les imaginations et déclenche des vocations » [41].

La fonction économique du musée est particulièrement appropriée à Bruxelles qui subit un déclin sous la période française. Fruit d'une vision utilitaire de l'art, elle permet de justifier sa naissance et son existence par rapport aux institutions politiques en période de crise financière.

Les défenseurs du musée présentent, tout au long des régimes, une dimension politique qui pourra entièrement s'épanouir après l'indépendance. La gloire de l'école flamande de peinture pourra servir le jeune État belge et la fonction politique se superposera à la fonction identitaire et mémoriale.

Enfin, à chaque étape de son existence, les autorités soulignent la fonction de conservation du musée, qui permet de protéger les œuvres des dégradations dans les établissements supprimés. Sous la période hollandaise, cette fonction conservative permettra également aux défenseurs de la décontextualisation de s'opposer à la recontextualisation des œuvres.

2. Les composantes muséales

1. Existence administrative

La reconnaissance officielle permet au simple dépôt d'œuvres sécularisées de devenir la collection d'un Musée des Beaux-Arts. Dépendant officieusement de l'École centrale de la Dyle, espérant l'établissement d'une École spéciale, le *museum* de Bruxelles n'obtient d'existence officielle que par l'arrêté du 1er septembre 1801, qui ne précise toutefois pas clairement son statut. Après la séparation définitive avec l'École centrale suite à sa suppression en 1802 et après la municipalisation en 1811, le musée de Bruxelles est officiellement acquis par l'État en 1842. On peut dès lors considérer que le statut du musée de Bruxelles est clarifié et un arrêté royal en arrête l'organisation le 31 mars 1846 [42].

2. Conservateur

À la fin du XVIIIe siècle, les conservateurs ne bénéficient pas encore d'une formation particulière. Ce n'est que lentement que cette discipline se crée et se spécialise. Chantal Géorgel note que « peu à peu ce qui n'était au départ qu'une « occupation » parfois prestigieuse, qu'un « deuxième métier » pour artistes, gens du monde, mais aussi professeurs, médecins, notaires et autres notables, tend à devenir une profession » [43]. Le premier conservateur du musée de Bruxelles, Bosschaert, a une formation tant artistique, auprès de André-Corneille Lens, que juridique, il exercera toute sa vie le métier de notaire. Il a toujours été plus esthète qu'artiste et participa à des ventes, attributions, conseils et voyages artistiques sous la période autrichienne. Son successeur, en 1815, Charles Malaise est à la fois administrateur et sculpteur. Les premiers conservateurs ont donc une connaissance importante dans le domaine artistique, qui est bénéfique à la conservation des œuvres, mais les problèmes financiers rendent leur travail difficile. Durant toute la première moitié du XIXe siècle, le musée de Bruxelles compte au maximum, outre le conservateur, trois membres du personnel [44]. Après Charles Malaise, le conservateur ne sera même plus rémunéré [45].

3. Lieu de conservation

L'ancienne Cour, choisie pour concentrer les œuvres de la recherche des objets d'art et science, n'est pas vue, par Bosschaert, comme le lieu idéal pour conserver les œuvres d'art. Avec l'appui du Jury d'Instruction publique, il demande l'église des Minimes à l'Administration centrale, le 19 novembre 1798. Cet établissement « a paru au Jury d'instruction très propre à contenir ces colosses de peinture, et de sculpture, destinés à être placés à une grande hauteur dans de vastes enceintes. Vous aurez égard, Citoyens Administrateurs, à la demande du Jury d'instruction qui sollicite depuis longtemps, l'obtention d'un emplacement convenable, pour le rassemblement de tous les objets destinés à l'instruction publique » [46]. Cette demande restera sans suite. Édouard Fétis parle également des tentatives de Bosschaert pour obtenir les églises des Jésuites [47], à l'emplacement de l'ancien palais de Justice, du Grand-Béguinage et de Notre-Dame-de-la-Chapelle [48].

Le désir de placer un musée dans une église est courant à l'époque. L'originalité du musée de Bruxelles réside plutôt dans le fait d'avoir été créé dans un bâtiment civil, l'ancien palais de Charles de Lorraine. L'utilisation des églises comme musée permet de trouver une nouvelle fonction à ces nombreux établissements dont l'État est maintenant propriétaire et elles se prêtent particulièrement bien aux exigences muséologiques de présentation de tableaux religieux. Ces deux avantages ont déjà été soulignés, le 2 décembre 1790, par le président de la Commission des Monuments, Bréquigny, lorsqu'il propose d'établir des musées dans les départements : « Le local ne sera pas difficile à trouver dans toute ville un peu considérable. On choisirait pour servir de musée quelque église du nombre de celles qui seraient supprimées et qui sans cela demeureraient d'une inutilité absolue. En la consacrant à cet usage, l'avantage serait double. L'édifice serait construit, et la disposition se trouverait telle qu'il y aurait peu de changements à y faire pour le rendre propre au nouveau service auquel il serait employé » [49]. Lorsque Gand demande au Conseil des Cinq-Cents d'obtenir l'ouverture d'un *museum* dans l'église Saint-Pierre, elle insiste sur les qualités muséologiques de cet édifice : « l'édifice dont il s'agit mérite d'être conservé comme un monument de l'art , et remplira parfaitement la destination projetée, tant par la solidité de sa construction que par la lumière favorable qui éclaire l'intérieur. (...) C'est une vaste rotonde, d'un style élégant et hardi, qui reçoit un jour de la partie supérieure, et dont la disposition est telle que, relativement à la collection qu'on se propose de former, elle ne laisse rien à désirer ni pour l'effet général de l'ensemble, ni pour l'effet particulier de chaque objet » [50]. Ainsi, la plupart des dépôts des œuvres d'art sécularisées se concentreront dans des églises : le couvent de Saint-Honorat d'Arles [51], celui des Grands-Augustins de Toulouse [52], celui des Petits-Augustins à Paris [53] et même en Italie, dans celui de Santa Maria di Brera [54]. La sécularisation des œuvres d'art implique la création de bâtiments capables d'accrocher les tableaux et ce n'est qu'au cours du XIXe siècle que se développe une architecture muséale capable de remplir cette fonction. Les églises offrent, entre-temps, le moyen le plus efficace de placer ces œuvres colossales, mais elles ne répondent pas toujours aux impératifs de conservation. L'humidité et le froid empêchent finalement l'utilisation des églises du Grand-Béguinage et de Notre-Dame-de-la-Chapelle pour le musée de Bruxelles [55].

Suite au décret de 1801, Bosschaert fournit, à Paris, un procès-verbal des locaux de l'ancienne Cour pour obtenir la collection destinée au musée de Bruxelles [56]. Il mentionne un total de dix-sept salles, ce qui correspond à la description mentionnée dans le catalogue de 1814 [57].

> « 1° qu'au rez-de-chaussée il y a une belle salle éclairée à hauteur par six grandes croisées, mesurant 70 pieds de longueur 40 de largeur et 9 de hauteur [58].
>
> 2° qu'un escalier tournant bien éclairé et d'une montée facile conduit de cette salle à une galerie de 66 pieds de longueur [59] avec trois chambres mesurant ensemble 72 pieds de longueur sur 25 de largeur [60].
>
> 3° qu'au-delà se trouvent cinq belles salles continues mesurant en longueur 130 pieds sur 25 de large [61].

4° qu'un corridor conduit plus loin à sept autres salles dont les cinq placées en face du jardin des Plantes mesurent ensemble 116 pieds en longueur, sur 24 de largeur et 15 de hauteur [62].

5° Enfin que trois grands escaliers servant de dégagement à ces différentes salles lesquelles sont toutes en bon état et aussi belles que spacieuses ; de manière qu'elles forment une gallerie (*sic*) qui réunit tous les avantages et convient parfaitement au Museum de tableaux » [63].

4. Collections

1. Formation des collections

Le fonds de la collection du musée de Bruxelles provient majoritairement des établissements ecclésiastiques du département de la Dyle. Seules quelques œuvres sont issues de la nationalisation des biens du gouvernement autrichien et tous les objets d'art pris chez les émigrés leur sont restitués. La création du musée de Bruxelles est donc directement liée à la sécularisation des œuvres d'art. Le fonds de cette collection fait l'objet de tris successifs en 1799 [64], 1803 [65], 1804 [66], 1805 [67] et certains tableaux sont mis au rebut, d'autres sortent des réserves. Ces œuvres de rebut seront soit mises en dépôt dans des églises, après avoir été redécouvertes par les conservateurs, soit vendues en 1823 et 1830.

Le musée de Bruxelles s'enrichit de plusieurs chefs-d'œuvre lors des envois par Paris, en 1802 et 1811, tels les grands retables de Rubens, trois œuvres de Van Dyck et cinq de Philippe de Champaigne que les Musées royaux des Beaux-Arts possèdent toujours.

Par manque de budget, le musée ne s'enrichit pas d'œuvres d'art par achat durant les premières années. À l'embryon provenant de la sécularisation, Bosschaert ajoute des œuvres obtenues de Paris. Au cours de l'Empire, le musée achète quelques œuvres, principalement auprès de Thys mais aussi à la galerie Le Roy [68] ou par l'entremise de Lemonnier à Paris [69]. Les achats portent principalement sur des tableaux des écoles hollandaise et flamande du XVIIe siècle [70]. La politique d'achat du premier conservateur de Bruxelles a peut-être suscité des oppositions puisqu'il se justifie, auprès du maire, en expliquant que personne n'a critiqué les tableaux achetés, si ce n'est pour les obtenir moins chers [71]. Le musée fit l'acquisition, au décès de Bosschaert, de ses tableaux personnels placés au musée. Un arrêté municipal indique que « Les tableaux qui appartiennent à Monsieur Bosschaert et qui sont exposés au musée seront expertisés par un expert. Le montant de l'expertise sera paié (*sic*) (...) à la main de Monsieur De Waha, représentant les héritiers de feu monsieur Bosschaert » [72]. La politique d'achat s'affirme sous la période hollandaise, bien que les finances du musée soient mauvaises. Le musée propose de vendre aux églises les tableaux qu'elle y a déposés pour fournir un budget destiné à l'acquisition d'autres œuvres : « Quant aux autres qu'on jugerait peu dignes de servir d'ornement au musée, nous croyons qu'il serait convenable d'en céder l'entière propriété aux communes moyennant une certaine somme qui pourrait être employée à acheter quelques tableaux de maîtres dont nous ne possédons rien, achats qui nous deviennent pour

ainsi dire impossibles par la modicité de la somme qui nous est allouée annuellement dans le budget de la ville » [73].

Outre l'achat, le musée s'enrichit par le don Lupus dans les années vingt [74].

2. Contenu des collections

a. Pinacocentrisme, iconographie religieuse, école flamande

Durant les premières années du musée de Bruxelles, le conservateur privilégie massivement les tableaux aux sculptures. Comme l'a souligné G. Bruyère, à propos de la collection formée sous la Révolution à Lyon, le « pinacocentrisme » est propre à cette époque [75]. Ce phénomène est d'autant plus marqué dans les départements réunis que la renommée de l'école flamande de peinture éclipse les œuvres sculpturales.

La sécularisation fournit des œuvres à caractère essentiellement religieux. Guillaume Bosschaert continuera ensuite à réclamer, à Paris, des œuvres, même religieuses, contrairement à la ville de Tours qui demande d'exclure les œuvres de ce type : « Vous ajouterez beaucoup à la grâce particulière que m'a faite le ministre, si vous voulez ordonner au conservateur de les prendre parmi ceux qui sont en état d'être livrés sans passer à la restauration, si vous l'engagez à n'en pas désigner deux du même maître, et à écarter autant que faire se pourra, les sujets de boucheries du Martyrologue ou ceux de la Bible. Notre dépôt, formé comme tous les autres, en grande partie de tableaux d'église, n'abonde que trop dans ce genre, et je désirerais offrir aux élèves de notre école de dessin des morceaux d'un genre différent de celui qu'ils ont sans cesse sous les yeux » [76].

La sécularisation dans le département avait imposé, au musée, un noyau d'œuvres essentiellement issues de l'école flamande. Les demandes adressées à Paris par Guillaume Bosschaert sont cette fois intentionnellement centrées sur cette école de peinture. La vision universaliste du gouvernement parisien se heurte à la vision particulariste du musée de Bruxelles. Paris désire envoyer « une suite intéressante de tableaux de tous les maîtres de tous les genres de toutes les écoles » [77]. Ce mélange permettra une intégration des nouveaux départements, Rubens devient le compatriote de Poussin : « Les habitants (...) s'enorgueilliront de montrer à l'étranger les chefs-d'œuvre de leurs compatriotes Rubens, Bourdon et Poussin (...) » [78]. Bien qu'il mentionne quelquefois les écoles étrangères, Guillaume Bosschaert ne cherche réellement à obtenir que des œuvres flamandes. Dans une de ses pétitions, il parle des écoles flamande, italienne et française. Dans la dernière, il précise pour Philippe de Champaigne : « Note que cet artiste était natif de Bruxelles ». Les deux envois de Paris fourniront d'ailleurs de nombreuses œuvres de ce peintre. À la fin de sa pétition, Bosschaert rajoute tout de même : « On désirerait quelqu'autres Rubens et quelques autres Van Dyck, comme appartenans (*sic*) de plus près à l'École flamande » [79].

À Anvers également, le musée désire plutôt des œuvres de l'école flamande, alors que le citoyen Dargonne, commissaire du Directoire exécutif près de la municipalité d'Anvers, affirme que « ces chefs-d'œuvre [de l'école flamande], dont la beauté est particulièrement dans la vigueur du coloris, qualité innée, étaient peu nécessaires à nos peintres pour lesquels ce n'est pas un mérite d'être coloriste, ayant sous les yeux la nature la plus brillante par la fraîcheur des carnations ». Il propose plutôt d'envoyer des tableaux français et italiens pour que l'école flamande améliore son dessin :

« Mais je me suis convaincu au contraire de l'utilité que pourraient tirer nos artistes de la vue de compositions sublimes de nos peintres français, ainsi que de la correction du dessin de leurs ouvrages. Je désirerai donc, si j'avais à diriger le choix des tableaux, que ce choix fût fait dans les Écoles française et italienne » [80].

b. Étude du goût : de Rubens aux « antiques »

Francis Haskell parle, pour la période française, d'« une réévaluation nouvelle et radicale de l'art du passé provoquée par les immenses bouleversements sociaux, nationaux, religieux et politiques de l'époque » [81].

Les bouleversements révolutionnaires amènent la découverte de nombreux primitifs qui suscitent la curiosité et l'étonnement. Stendhal écrit, en 1814, dans sa *Vie de Haydn ; Mozart et Métastase*, à propos d'une œuvre de Memling placée au Louvre : « Allez au Musée un dimanche, vous trouverez, à un certain point de la galerie, le passage intercepté par la foule rassemblée devant un tableau, et tous les dimanches devant le même. Vous croyez que c'est un chef-d'œuvre ; pas du tout : c'est une croûte de l'école allemande, représentant le Jugement dernier. Le peuple aime à voir la grimace des damnés » [82].

La période française apparaît également comme une charnière dans l'intérêt accordé aux primitifs flamands du musée de Bruxelles. Après une partie consacrée à l'évolution des termes désignant ces peintres et leur définition, l'étude portera successivement sur le rejet et l'intérêt dont ils font l'objet.

1) Évolution de la terminologie

Toutes les archives relatives à la sécularisation des œuvres dans le département de la Dyle, entre 1797 et 1799, mentionnent le terme « antiques ». Dans son sens premier, le terme antique se justifie par rapport à ces peintres du début de l'école flamande mais il crée une confusion avec les monuments de l'antiquité grecque et romaine, tant appréciés à l'époque néoclassique. En France également, ce terme est présent et le Moyen Âge est même quelquefois appelé « Antiquité » [83]. Le catalogue du musée de Bruxelles reprend, en 1803 [84] le terme « antiques » puis utilise, dans celui de 1806, le terme « anciens » qui a le même sens mais ne crée plus la confusion [85]. Ce mot « ancien » est déjà utilisé au XVIIe siècle, notamment par l'historien et critique d'art André Félibien [86]. Suzanne Sulzberger a montré que l'expression « primitifs flamands » émerge lentement tout au long du XIXe siècle. Ce n'est qu'en France, aux environs de 1850, qu'apparaît le terme « flamands primitifs », même si le mot « primitifs » est utilisé dès le début du siècle pour caractériser les premiers peintres italiens [87]. Cet auteur ne mentionne précédemment que le terme « gothique » [88] dont nous n'avons retrouvé qu'une seule mention dans l'ensemble des archives et publications dépouillées [89]. Les quatre termes — gothique, antique, ancien, primitif — sont utilisés plus ou moins conjointement selon les lieux et les époques, avant que le terme « primitif » ne l'emporte finalement dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Comme l'a écrit Édouard Pommier, : « On sent, à travers cette terminologie flottante, comme une hésitation qui marque la prise de conscience d'une réalité artistique du Moyen Âge qu'on ne sait pas trop comment classer » [90].

L'ensemble des termes utilisés dénote une caractérisation temporelle à laquelle s'ajoute pour « gothique » et « primitif », un jugement de valeur défavorable, absent dans « ancien » et « antique ». Nous pouvons établir, à partir des catalogues du musée de Bruxelles, une définition du terme « ancien ». Le terme « antique », utilisé précédemment par Bosschaert, semble recouvrer la même acception. L'expression de peintres « anciens » révèle un dualisme par rapport à celle de peintres « modernes » également en usage. Le conservateur fournit une définition temporelle des « tableaux anciens » dans son catalogue de 1814 : « tableaux que l'on désigne ici sous le nom d'anciens, datent principalement du temps (...) de Jean de Bruges, [Jean van Eyck] (...) » [91]. Nous y retrouvons Rogier van der Weyden (1399 ou 1400-1464), Barend van Orley (c.1492-1542), Michel Coxcie (c.1499-1592), et Otto Vaenius (1556-1629). La classification de ce dernier dans les « anciens » n'est pas arbitraire dans l'esprit du conservateur. Il est présent en tant que maître de Rubens. Il est symptomatique de noter que le plus ancien peintre flamand « moderne » sera Gaspard de Crayer, contemporain et émule de Rubens. La frontière entre les deux catégories est entièrement définie par la personnalité de Rubens, symbole de l'introduction de la modernité italienne dans les Pays-Bas. Bosschaert n'utilisera pas la même limite chronologique pour l'école italienne où Raphaël (Urbin 1483-Rome 1520) apparaît dans les peintres « anciens » alors que Palma Vecchio (Bergame ca. 1480-Venise 1528) se place dans les « modernes ».

2) Rejet des « antiques »

Mensaert, dans l'ouvrage [92] que Bosschaert utilisera lors de la sécularisation, condamne Van Eyck et même Quinten Massys [93]. Les œuvres antiques sont adjugées à des prix très bas lors de la vente de 1785, organisée par Bosschaert [94]. Pour Édouard Fétis, la sélection des œuvres sécularisées s'est faite au détriment des primitifs flamands : « nous n'oserions pas affirmer qu'il [le jury] ait toujours pris ses décisions avec discernement et en pleine connaissance de cause. Nous avons, au contraire, de fortes raisons de croire qu'il subit involontairement l'influence des préjugés de son temps et que ces préjugés lui firent commettre des erreurs dont les suites furent des plus funestes pour le Musée » [95]. Selon lui, les choix de ce jury ont des répercussions sur la collection actuelle des Musées royaux des Beaux-Arts : « Il est de toute évidence pour nous que la collection des tableaux de l'école primitive que possède le Musée de Bruxelles, bien que déjà fort intéressante, aurait pu être beaucoup plus riche encore, si le jury chargé d'opérer le triage des objets d'art provenant des maisons religieuses supprimées, avait rempli sa tâche avec plus de discernement (...) » [96].

3) Appréciation des « anciens »

De même qu'il y a utilisation simultanée de différents termes pour nommer les premiers peintres flamands, il y a également différents regards sur ces peintres. Jacques Thuillier a montré qu'il n'y a pas une évolution purement linéaire du goût artistique et que des critiques attribuent à cette peinture quelques aspects positifs dès le XVIIe siècle [97]. Pour la compréhension de ce mouvement, nous reprenons cependant l'idée de Suzanne Sulzberger qui fait réellement « débuter » l'intérêt pour les primitifs, à Paris, sous la Révolution française [98]. Les témoignages retrouvés dans

les documents dépouillés permettent d'analyser en détail l'évolution du comportement du conservateur du musée de Bruxelles à l'égard de ces œuvres, sous la période française.

Les œuvres flamandes antérieures à Rubens sont peu appréciées à une époque où on a comme référence les prolongements de la renaissance italienne. Le premier intérêt pour ces œuvres naît d'une reconnaissance d'un statut historique plutôt qu'artistique. La Commission temporaire des Arts [99] note en 1794 que « Toute espèce de monuments doivent être conservés, car il y en est qui, sans avoir un mérite distingué comme ouvrage de l'art, demandent cependant à être conservés, attendu qu'ils peuvent être utiles pour l'histoire même de l'art ; celle des événements, la chronologie, la connaissance des costumes, des usages, des mœurs du peuple français » [100]. Bosschaert exprime clairement une vision progressiste de l'art et insiste sur la lenteur de l'évolution : « un art, dont les progrès ont suivi, comme généralement dans les autres sciences, la lenteur de l'esprit humain » [101]. Chaque peintre trouve dès lors sa place dans l'histoire de l'art, ne fût-ce que comme étape historique. Il contient en germe le moyen de le dépasser : « Les artistes qui, en Italie, ont précédé Raphaël, ont préparé insensiblement à ce grand homme, les moyens de les surpasser » [102]. Bosschaert utilise la métaphore de l'ombre et de la lumière typique au XVIIIe siècle. On dépasse « ces temps peu éclairés » et ensuite « après de longs et infructueux efforts, l'homme de génie se présente, et devant lui se dissipent les ombres de la médiocrité » [103]. Les trois grandes écoles de peinture sont vues à travers ce schéma évolutionniste par les critiques parisiens : « Avec quel plaisir on observerait l'art montant graduellement, dans l'école italienne, de la sécheresse, de la timidité, du goût gothique de Cimabue ou de Giotto, aux grâces du Guide, à l'énergie de Michel-Ange, au coloris de Titien ; et dans l'école flamande, du style froid et raide de Jean de Bruges aux sublimes conceptions de Rubens » [104]. Le conservateur du musée de Bruxelles s'attache particulièrement à cette vision évolutionniste de l'école flamande : « L'art faible et grossier dans ses commencemens (*sic*) est parvenu par une marche lentement progressive aux degrés de sa perfection » [105]. Il en arrive même à souhaiter plus d'œuvres « antiques » pour offrir un panorama général de la peinture flamande : « Il eût été intéressant d'offrir aux amateurs la suite chronologique de nos anciens peintres, mais le temps qui dévore tout, l'insouciance des possesseurs et d'autres causes également destructives, ont laissé des lacunes bien difficiles à remplir » [106]. Bosschaert choisit deux étapes artistiques essentielles : Rubens bien évidemment et, antérieurement, Jean van Eyck, ce dernier étant le plus ancien primitif flamand connu car il est considéré, à tort, comme l'inventeur de la peinture à l'huile [107]. Avant lui, l'art « ne détermine aucune époque (...) » [108].

La perspective historique, si elle ne passe pas directement à une appréciation artistique en tant que telle, amène cependant une reconnaissance des qualités artistiques du peintre selon les critères de l'époque. Vu par les successeurs de Rubens, Van Eyck ne peut appartenir à la « vraie peinture » mais avec le regard de ses contemporains, il peut être considéré comme un « excellent peintre ». Bosschaert mêle ces deux visions : « Jean de Bruges, l'heureux inventeur d'une manière de peindre plus brillante, quoiqu'excellent peintre lui-même, ne put inspirer à son siècle le sentiment de ce qui constitue la vraie peinture ; savoir : la correction du dessin, le

bon choix, les convenances, l'harmonie, le clair-obscur, la perspective, etc. La peinture, dans ces temps peu éclairés, était considérée assez parfaite, lorsqu'à l'éclat du coloris, l'artiste avait su joindre ce fini extrême qui nous étonne dans les détails même les plus minutieux » [109].

Bosschaert offre le moyen de regarder les primitifs avec un regard historique neuf mais garde les préjugés artistiques de son époque. Charles Malaise, son successeur au poste de conservateur en 1815, semble arriver à une reconnaissance artistique plus étendue. Associé très tôt au musée, c'est lui qui propose à Bosschaert une galerie des « antiques » en 1803 : « Je proposais en 1803 la création d'une gallerie (*sic*) de tableaux dits Antiques. Cette proposition fut gouttée (*sic*) par mon prédécesseur nous nous en occupâmes et cette galerie bien intéressante compte aujourd'hui près de cent tableaux presque tous précieux » [110]. Le nombre de salles destinées à ces œuvres ne cesse d'augmenter. D'une salle en 1803, on passe à cinq salles en 1809 [111]. Les notices des catalogues s'allongent et se font plus élogieuses. Relevons : « détails sont très soignés » [112], « le dessin en est correct, la couleur brillante » [113], « on a déjà observé l'importance que nos anciens peintres attachaient au fini des détails » [114], « couleur ferme et brillante, costumes du temps, ornements recherchés, plusieurs têtes d'une belle expression » [115], « sagement composé et correctement dessiné » [116]. La restitution de certains tableaux du musée après 1815 pousse le nouveau conservateur à rechercher des œuvres en dépôt dans les greniers, œuvres pour la plupart « antiques ». Malaise s'enthousiasme : « 15 tableaux que j'ai eu le bonheur de rencontrer dans les dépôts (...) » [117].

La seconde moitié du XIXe siècle verra naître les premières publications pour aboutir, en 1902, à l'exposition de Bruges intitulée *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien* [118], cent ans après l'inauguration de la galerie des « antiques » au musée de Bruxelles.

3. Accrochage des collections.

Avec les tris successifs et l'envoi de lots, le musée est l'objet d'un réaccrochage constant et d'une augmentation du nombre d'œuvres. Il offre cent vingt-huit œuvres au visiteur, lors de son ouverture, en 1803. Trois ans plus tard, grâce à l'ouverture des salles annexes [119] et à l'augmentation du nombre de tableaux modernes, le musée offre deux cent cinquante et une œuvres. Une sélection doit avoir eu lieu ensuite puisque le catalogue de 1809 ne reprend que deux cent dix œuvres. Le nombre d'œuvres visibles se stabilisera alors après s'être accru — trois cent cinq œuvres en 1811 et trois cent six en 1814 — accroissement expliqué par l'arrivée du lot de Paris en 1811 associé sans doute à une nouvelle recherche au sein des réserves du musée.

Les œuvres du musée de Bruxelles ne bénéficient d'un éclairage zénithal, tant vanté à Paris, qu'à partir de 1828 [120]. Les tableaux sont placés les uns au-dessus des autres, ce qui nécessite l'usage d'un escalier roulant pour les copistes. On peut supposer que Bosschaert a suivi les consignes parisiennes de « placer en bas, et le plus près possible de l'œil, les tableaux reconnus chefs-d'œuvre et copiés journellement » [121]. À Paris, le *museum* a fini, après une longue polémique, par opter pour une présentation chronologique, plus scientifique, des œuvres [122]. À Bruxelles, la vision évolutionniste de Bosschaert induit une présentation chronologique mais

l'ancienne Cour ne permet pas un placement aisé des tableaux. Une même salle offre des œuvres de diverses écoles à différentes époques. Les œuvres d'un peintre se trouvent dispersées entre les multiples salles [123]. Bosschaert tente de remédier à cet inconvénient en plaçant, dans le catalogue, une liste alphabétique des peintres avec des renvois aux numéros de leurs œuvres et aux salles. Il explique l'utilité de cette liste : « La disposition des Salles ne permettant pas de placer par ordre de numéro, les uns à côté des autres, les Tableaux d'un même maître, l'on trouvera à la tête de ce Catalogue, la liste alphabétique des Peintres, dont les noms sont rappelés dans cette collection, et l'emplacement de chacun de leurs Tableaux » [124]. Cette liste comble-t-elle entièrement le type d'accrochage ? Un visiteur, en 1814, commence sa visite par cinq salles de tableaux modernes mélangés puis une salle de sculpture et une dernière salle de « modernes ». Il passe ensuite dans une seconde partie du musée avec cinq salles de tableaux modernes secondaires et découvre, en fin de visite, cinq salles consacrées aux maîtres anciens [125]. Il est évident que, même avec la liste alphabétique permettant théoriquement d'entreprendre une visite chronologique, peu de visiteurs ont pris le temps de commencer le parcours à la fin pour voir les œuvres des « anciens » en passant constamment d'une salle à l'autre pour voir les œuvres d'un même auteur. Bosschaert a sans doute été contraint de sacrifier sa vision encyclopédique et chronologique pour des raisons d'inadéquation des lieux, mais était-il obligatoire de placer la peinture antérieure au XVIe siècle à la fin du parcours, et n'aurait-il pas pu placer les œuvres d'un même artiste ensemble, quitte à mettre moins d'œuvres par salles ? C'est en partie à cause d'un reste de dévalorisation de la peinture ancienne et d'un désir d'exposer le plus d'œuvres possible que le musée de Bruxelles n'a pas fait l'objet, à ses origines, d'un accrochage chronologique.

5. *Ouverture au public*

L'ouverture du musée au public a lieu en 1803. Le musée bénéficie d'un arrêté consulaire en 1801, de l'envoi de la collection de Paris en 1802. La municipalisation s'est accrue, l'École centrale a été supprimée. Le déclencheur final est la visite du premier consul à Bruxelles en 1803 [126]. L'entrée est gratuite [127] et le musée est accessible « le Jeudi et le Samedi de chaque semaine depuis neuf heures du matin jusqu'à midi, et depuis deux heures jusqu'à cinq heures de l'après-diné (*sic*), à l'exception des quatre mois d'hyver (*sic*) » [128]. L'horaire, à partir de 1806, ne mentionne plus de distinction entre l'hiver et l'été : « Le Musée est ouvert, le mardi, jeudi, et le samedi de chaque semaine » [129].

Le règlement de 1822 montre que le personnel du musée est très à l'écoute du public : « Les conservateurs de chaque partie, les personnes délégués (*sic*) par eux, se font un plaisir de répondre aux questions qui leur sont faites, de donner des explications sur différens (*sic*) points qui sont à leur connaissance, de montrer plus particulièrement les objets susceptibles de l'être sans inconvénient » [130]. Mais, comme l'a souligné Chantal Géorgel pour les musées français, le public est essentiellement composé de touristes étrangers et d'artistes [131]. Aucun témoignage d'époque ne nous renseigne sur le type de public visitant le musée de Bruxelles mais relevons cependant les attentions particulières accordées aux étrangers et aux artistes. Les étrangers sont « admis tous les jours, depuis le lever jusqu'au coucher du soleil ;

ils s'adresseront pour cela aux concierges » [132]. Les artistes et élèves en art, bien que le musée ne dépende plus de l'École centrale supprimée, ont également le droit de se rendre au musée tous les jours de la semaine : « Il sera délivré des cartes particulières d'entrée aux artistes qui, pendant les jours de clôture, désireraient faire leurs études au Musée » [133]. En 1806, Bosschaert ajoute qu'il « se fera un vrai plaisir de leur délivrer des Cartes particulières d'entrée » [134]. Il fait construire, spécialement pour eux, un escalier roulant et explique au maire que « les jeunes artistes qui viennent étudier et copier les tableaux du musée, sollicitaient depuis longtemps la facilité d'atteindre aux objets placés à une hauteur au-dessus de la portée de la vue » [135].

6. *Conservation des œuvres*

Les mesures de nationalisation ont amené l'État à gérer une quantité impressionnante d'œuvres d'art et à assurer leur conservation. La première partie consistera en une étude chronologique du concept de conservation de la fin du XVIIIe siècle à la seconde moitié du XIXe siècle, suivie de deux événements qui ont directement influencé la conservation des peintures : le transport de milliers d'entre elles et la création de musées. Nous verrons comment les différents régimes ont tenté de pallier le danger de transporter des œuvres et comment l'institution muséale a été un réel catalyseur pour leur conservation.

1. Vers une sensibilisation à la conservation

La période autrichienne n'a pas permis d'aboutir à une muséalisation des œuvres sécularisées. Le gouvernement s'est dessaisi des tableaux sécularisés, lors de deux ventes en 1774 et 1785 [136].

La France révolutionnaire, après une période d'hésitation entre le vandalisme et la conservation, a finalement opté pour la seconde solution lorsque ses armées pénètrent dans les Pays-Bas autrichiens. Les « conquêtes artistiques » de 1794 emmènent à Paris, au nom de la conservation, les chefs-d'œuvre de l'école flamande. Les commissaires chargés de cette mission ont pour but de protéger les œuvres de toutes les armées même françaises et de les « rapatrier » dans le pays de la Liberté au *museum* de la République. Un conventionnel explique : « Je pense qu'il serait très utile que vous envoyiez aux armées du Rhin et de la Moselle deux artistes de la Commission des Arts. J'ai su par un ingénieur, artiste lui-même et surtout connaisseur de tableaux, que nos troupes avaient brûlé de superbes Rubens, pris sur nos ennemis. Il est important de ménager dans ces contrées les chefs d'œuvre qui s'y trouvent assez abondamment répandus. Les Romains, en dépouillant la Grèce, nous ont conservé de superbes monuments ; imitons-les » [137]. Ces commissaires, pour la plupart artistes, prennent toutes les mesures de conservation nécessaires. Le gouvernement remercie l'un d'entre eux en indiquant : « que c'est aux soins et aux lumières du citoyen Barbier que l'on doit l'état de conservation dans lequel sont arrivés les objets précieux dont il a surveillé le choix et l'emballage » [138]. Les œuvres arrivent au museum de Paris où les administrateurs se posent en champions de la conservation, à l'opposé des religieux, et justifient ainsi à la fois la sécularisation et les conquêtes artistiques. Le procès-verbal du décaissement de tableaux de Rubens mentionne : « Toutes ces observations scrupuleusement faites prouveront à la postérité que nous étions dignes

d'apprécier de telles conquêtes et l'on ne pourra pas nous attribuer les dégradations que ces tableaux ont éprouvés par les mésoins (*sic*) des moines fainéants qui les possédaient » [139].

Lorsque la France met en place des institutions dans les départements réunis, celles-ci appliquent la nationalisation des biens du clergé. Les œuvres d'art se dégradent dans les établissements désaffectés qui ne sont pas encore vendus. Édouard Pommier parle d'un « vide mortel » pendant lequel les œuvres « se dégradent, on les vole : un vide mortel, puisqu'elles n'existaient plus pour l'Église et pas encore pour la nation » [140]. L'Administration départementale organise la « recherche des objets d'arts et sciences » pour des raisons de conservation : les tableaux « sont exposés à être dégradés en restant plus longtemps dans les lieux où ils se trouvent et il est bien intéressant pour les arts que leur transport s'effectue ici très promptement (...) » [141]. Le local destiné à recevoir ces œuvres n'est pas encore appelé musée mais en a déjà quelques fonctions : « local destiné aux objets d'arts et de sciences qui ont été réservés pour l'Instruction publique, afin de les garantir de tout dommage et détérioration » [142]. Bosschaert développe alors cet embryon de *museum* qui sera reconnu officiellement le 1er septembre 1801.

Les articles organiques de 1802, qui font suite au Concordat, créent des conseils de fabriques au sein des églises réouvertes pour veiller à la conservation : « Il sera établi des fabriques pour veiller à l'entretien et à la conservation des temples (...) » [143]. Les œuvres mises en dépôt par le musée de Bruxelles dans les églises font l'objet d'arrêtés qui mentionnent toujours : « à charge de conserver ces tableaux avec le plus grand soin ». Bosschaert accepte facilement ces dépôts pour « prévenir leur inévitable dégradation dans des magasins (...) » [144]. Ces premières recontextualisations sous l'Empire témoignent du souci de conservation et de l'immixtion de l'État dans la gestion des œuvres d'art des églises au nom de ce principe. Ces mesures sont réaffirmées lors d'un nouveau décret sur les fabriques en 1809 [145].

La période hollandaise, qui commence en 1815, est alors marquée par un enthousiasme artistique mêlé de nationalisme. Comme l'a noté Catheline Périer-d'Ieteren, le sentiment nationaliste est propice au développement de la conservation des œuvres : « L'éveil du nationalisme engendre un besoin aigu d'adhérer au passé et, corrélativement, une volonté active de sauvegarder les monuments et les œuvres qui assurent le prestige culturel de la nation » [146]. Les propos du commissaire chargé d'accompagner les œuvres restituées illustrent bien ce phénomène : il se sent chargé d'une mission, « rendre intact à leur destination ces objets dont trop longtemps nous avons été privés » [147]. La possibilité de recontextualiser, dans les églises, les chefs-d'œuvre enlevés en 1794 fait naître un débat que n'avaient pas suscité les mises en dépôt d'œuvres secondaires dès 1802. Dans ce débat, l'argument de conservation se mêle, chez le gouverneur d'Anvers, à des impératifs d'emplacement et à la nécessité d'une religion où la piété retrouve sa place : « Jadis les églises étaient surchargées de vains et futiles ornements. Plusieurs autels dans les églises existantes sont encore décorés avec si peu d'intelligence que les tableaux disparaissent au moins en partie devant des dorures de mauvais goût et des accessoires insignifiants. Le temple le plus riche en monuments des arts à Anvers est celui consacré sous l'invocation de Saint-Jacques. Les tableaux y sont livrés à un funeste abandon et affligent l'ami des arts au

lieu de réjouir son cœur et d'élever son âme. Il importe que ces abus cessent, que le bon goût non moins que la piété trouve son asile dans les temples ; que les édifices publics obtiennent l'aspect de noblesse et de grandeur dont ils sont susceptibles ; qu'en un mot tout concoure parmi nous à la renaissance des beaux-arts, à leur éclat et à leur gloire. L'occasion qui se présente est trop belle pour la laisser échapper » [148]. Le maire de Gand ne s'oppose pas catégoriquement mais demande une réflexion sur les dispositions de la recontextualisation : « aucune restitution d'objets d'art aux églises et aux établissements publics quelconques ne peut avoir lieu, jusqu'au moment où quelques dispositions et mesures énergiques et sévères puissent nous donner une garantie suffisante pour leur conservation » [149]. Il propose que le gouvernement gère les œuvres d'art pour les protéger : « Il serait à désirer, Monsieur le Gouverneur, que par un arrêté du Souverain ou par une loi d'État, le chef-d'œuvres (*sic*) des arts, ces trésors nationaux, fussent placés sous l'égide et la protection du gouvernement et sous la surveillance des autorités locales. La première de ces dispositions arracherait ces trésors nationaux à la cupide avarice et au vandalisme, que naguère on a exercé contre eux. La seconde disposition en les plaçant sous la surveillance de l'Administration, les préserveroit de toute dégradation, nouvel attentat commis souvent par l'ignorance, lorsque des mains inhabiles sont chargées de réparations ou de leur nettoiement (*sic*) » [150].

Guillaume Ier prend des mesures de compromis entre une recontextualisation complète et une muséalisation par l'État [151]. Le retour des œuvres restituées dans les églises ne se fera que sous la surveillance de ce dernier qui impose ses impératifs de conservation et de placement. L'établissement ecclésiastique doit se soumettre à des critères muséographiques — éclairage adéquat, visibilité pour le « public » — et de conservation — procès-verbal de placement, rapport annuel sur l'état de conservation. Le gouvernement des Pays-Bas réaffirme donc la politique française d'immixtion de l'État dans la gestion des biens des églises, au nom de la conservation. L'arrêté de 1824 rappelle aux fabriques, qu'en matière artistique, « On ne pourra également, sans notre consentement, 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 (...) » [152]. Le gouvernement hollandais ne remet pas en cause l'institution muséale comme lieu de conservation idéal des œuvres puisque le musée de Bruxelles ne doit pas recontextualiser les œuvres placées antérieurement à 1815 et qu'il bénéficie des œuvres restituées qui ont appartenu à des établissements ecclésiastiques disparus.

Cinq ans après l'indépendance de la Belgique, le gouvernement témoigne de son désir de poursuivre et instituer plus solidement la politique française et hollandaise en matière de conservation. Il fonde la Commission royale des Monuments et des Sites [153]. Dorénavant, toute décision de restauration nécessite l'accord de cette institution. En 1845, le gouvernement crée une Commission pour chaque ville et Arrondissement administratif à de rares exceptions près [154]. Le mouvement d'immixtion de l'État en matière artistique dans la gestion des biens d'églises s'est institué par des organes spécifiquement chargés de gérer ce domaine. Cette même année 1845, l'auteur d'un article dans *La Renaissance* prône la muséalisation des œuvres d'art. Il invoque, pour justifier la décontextualisation des tableaux d'églises,

l'argument, déjà présent sous la période française, des mauvaises conditions de conservation dans les établissements ecclésiastiques. « Eh bien ! nous le disons avec franchise, la cathédrale d'Anvers est un lieu malsain pour les chefs-d'œuvre (...) nous dirons plus, il est mortel » [155]. La polémique sur les impératifs et lieux de conservation n'est pas finie. Le musée est vu comme le « temple » de la conservation et l'église comme le lieu de toutes les destructions artistiques. Les mesures gouvernementales tentent de pallier les mauvaises conditions de conservation mais la recontextualisation a toujours de fervents détracteurs.

2. Transport

En se substituant aux religieux dans la gestion des œuvres d'art, l'Administration départementale est confrontée à une première difficulté : le transport de ces milliers d'œuvres, rapidement, sans budget, et dans un contexte de tension politique. La période hollandaise devra également faire face à ce problème, lors de la restitution des œuvres prises par les Français. Notre étude portera sur les différentes étapes du transport, depuis l'emballage jusqu'au déballage.

a. Démontage

Le démontage des sculptures nécessite beaucoup de temps. Un commissaire note, à propos de la fontaine de Grupello [156], qu'« il faut au moins huit jours pour démonter la fontaine (...) » [157]. Les commissaires ne ramènent pas toutes les œuvres sécularisées à Bruxelles, vu que le démontage risque parfois de les détruire. À propos d'une chaire de vérité, l'un d'entre eux note qu'elle « est d'une ordonnance assez passable, telle que les figures, mais il seroit difficile de démonter et remonter sans nuire à sa beauté, qui ne consiste que dans son ensemble » [158]. Les tableaux présentent moins de difficultés, sauf lorsqu'ils sont assemblés dans des boiseries. L'instruction de 1790 conseille, dans ce cas là, de les laisser en place [159]. L'Administration municipale de Woluwé-Saint-Etienne fait le même constat : « plusieurs grands tableaux de conséquence, mais comme ils sont travaillés en assemblages dans des boiseries qui sont l'ameublement de cette place il se pourrait qu'en les ôtant on pourroit les endommager (...) » [160].

Ce sont généralement les commissaires pour la « recherche des objets d'art et science » qui se chargent de l'emballage, entre 1797 et 1799. Ils ne délèguent que rarement cette tâche à d'autres personnes moins qualifiées. Lorsque Bosschaert ne peut pas emballer lui-même un tableau, il choisit les ouvriers, leur donne des instructions et précise que ce sont les mêmes qui doivent se charger des différentes étapes : « Comme ce tableau est très grand et très lourd, charge les mêmes ouvriers qui l'ont détaché de le placer sur le chariot, et de l'arranger de manière à ce qu'il ne lui arrive aucun dommage non plus qu'aux cilindres (*sic*), comme j'ai donné des instructions aux ouvriers, on peut se reposer sur leur intelligence (...) » [161]. Les instructions conseillent de coller un papier sur le tableau lorsque celui-ci s'écaille : on « collera sur la face même de la peinture et dans toute son étendue, du papier dont on aura coupé les bords. Ainsi les écailles seront maintenues et ne pourront plus tomber » [162]. Bosschaert applique déjà ce principe, en 1785, pour *La décollation de saint Jean* de de Crayer. Il conseille au déballage de « prendre garde qu'en détachant

le papier dont il est couvert, on n'emporte de la couleur » [163]. Nous n'avons retrouvé aucune mention de cette technique durant la concentration des œuvres sécularisées ou les restitutions de 1815.

Les peintures sont placées dans des caisses ou des cylindres. L'instruction de 1794 précise que pour les caisses, destinées aux petits tableaux ou à ceux peints sur bois, « on aura soin que des barres ou traverses y soient posées à une distance suffisante de la toile, pour que les balancemens (*sic*) ne l'exposent point à être coupée ; ce qui entraîneroit la destruction, ou au moins la dégradation du tableau » [164]. Quant aux grands tableaux sur toile, ils sont roulés : « Le rouleau ou cylindre aura au moins huit pouces de diamètre, et sa surface sera très polie. En roulant les tableaux, on aura soin que la peinture soit en dehors, c'est-à-dire que le dos du tableau, ou la toile, se roulera sur le cylindre. En même temps, on placera du papier entre la peinture et la toile, à mesure qu'elles se rouleront l'une sur l'autre, et dans toute leur étendue. Cette opération étant achevée, on nouera avec des rubans plats. Il est une autre précaution qu'il ne faut point oublier. Du centre de chaque extrémité du rouleau ou cylindre, s'élèvera une saillie dont le bout sera soutenu sur un des points de la caisse, afin que le rouleau, proprement dit, demeure isolé et qu'il ne touche point au bois » [165]. Le futur conservateur du musée de Bruxelles est déjà très attentif à l'emballage en 1785. Pour *La décollation de Saint Jean* [166], et *La résurrection de Lazarre* [167], il demande deux boîtes séparées, bien que cela l'oblige à prendre une voiture supplémentaire [168]. Lorsque les commissaires français chargés des conquêtes artistiques n'appliquent pas les mesures préconisées pour l'emballage, ils sont réprimandés par l'Administration : « à Tournai, des préposés de l'Agence du Commerce avaient fait descendre trois tableaux, chefs-d'œuvre de Rubens, par ordre, ont-ils dit, des représentants du Peuple ; il [la personne qui l'a dit à Barbier] a vu avec douleur que ces préposés, contre l'usage ordinaire, avaient roulé les toiles sur un très petit cylindre et la peinture en dedans, ce qui est contraire à tous les principes pour la conservation » [169]. Durant la prise des œuvres sécularisées, le département de la Dyle fait construire des caisses et des cylindres [170]. Vu la cherté du bois, ils sont réutilisés le plus longtemps possible [171]. Lorsque le tableau à emballer est considéré comme précieux par le commissaire, un document précise les étapes de l'emballage. Bosschaert écrit, lors du transport d'un tableau de de Crayer [172], que « Le tableau a été détaché en ma présence, roulé sur un cilindre (*sic*), cacheté de mon cachet et porté à la Municipalité, ou invitant celle-ci, de le faire transporter a la ci-devant Cour, par une voiture de messagers, le plus tôt possible » [173]. Les tableaux peints sur bois sont quelquefois fortifiés par des lattes [174]. Lorsque les commissaires estiment les peintures de moins bonne qualité, pressés par le temps, ils placent jusqu'à onze tableaux dans le même cylindre [175]. Les « mauvais » tableaux servent quelquefois à envelopper les autres : « mauvais tableau qui a servi de première enveloppe au cilindre (*sic*) » [176] ou tableau « que j'ai décroché pour envelopper (...) » [177]. Les commissaires du département des Deux-Nèthes proposent même de découper un tableau sur toile pour le transporter : « de le faire partager avec soin en plusieurs parties » [178]. Ils estiment que l'on ne pourra pas le rouler sans qu'il soit endommagé : « De deux inconvéniens (*sic*) il faut éviter le pire, et chercher à le transporter en son entier ; ce serait nous exposer à le mettre hors d'état d'être utile » [179].

L'humidité, l'infiltration d'eau sont parmi les principaux dangers encourus durant les transports. Les commissaires placent alors de la paille entre les caisses. Une instruction explique que l'on « veillera à ce que l'eau ne s'introduise point dans aucune des caisses qui le compose, soit en augmentant ou changeant la couche de paille qui les couvrent (...) » [180]. Il est courant de placer une toile cirée sur les caisses. Le secrétaire du Musée central des Arts indique à Bosschaert, en 1803, à propos d'une œuvre destinée à Bruxelles, qu'« Il sera je crois nécessaire de la faire couvrir de toile cirée pour qu'elle n'éprouve aucun dommage par l'humidité » [181]. En 1815, on trouve mention de « toiles d'emballage » [182] sur lesquelles on indique généralement le contenu et la destination des œuvres. Malaise parle, en 1815, « des notes, indications, numéros etc. qu'offraient les toiles d'emballage » [183].

Toutes ces précautions nécessitent un temps assez long. En 1815, trente ouvriers travaillent plus d'un mois, à Paris, pour emballer les œuvres à restituer : « Pendant plus d'un mois, un grand nombre d'ouvriers s'en occupa en notre présence ; et enfin nous vîmes arriver le moment du départ » [184]. L'encaissement est tellement long que les commissaires sont obligés de se défendre contre les réprimandes du gouvernement qui s'impatiente [185]. À Bruxelles, lorsque l'emballage ne peut se faire au musée, on utilise une église. Thys en fait la demande, en 1815, pour l'envoi d'un Raphaël au grand duc de Toscane : « le tableau doit être enlevé du Musée et n'y peut être emballé pour éviter tout bruit et chagrin que la vue du départ en pourrait causer aux amis zélés des arts, comme étant la seule pièce au Musée de ce grand maître. C'est d'après ces motifs que je prends la liberté, Monsieur le Comte, de vous prier de vouloir m'accorder et ordonner à qui il appartient, le local de l'église des cid[evants] augustins, où je pourrais faire transporter ce tableau, pour y soigner l'emballage et le faire partir » [186].

Vu le temps et le danger que représente l'emballage des œuvres, on évite d'en faire plusieurs le long du trajet. Ainsi, lors de l'envoi d'œuvres de Paris à Bruxelles, il est recommandé de ne pas faire de second emballage à Lille [187].

b. Transport

L'emballage a pour but de préserver des dangers inhérents au transport. Bosschaert s'inquiète de ces risques en 1785 et il demande qu'on l'avertisse lors de l'arrivée des tableaux qu'il a emballés : « la longueur de la route, le cahotement d'un charriot (*sic*) sont choses contre lesquelles je ne serai parfaitement rassuré qu'après un mot d'avis de M. Sauvage » [188].

Bien que, dans la majorité des cas, les œuvres soient transportées par chariot, les Administrations préfèrent, lorsque la quantité est suffisante et que les canaux le permettent, utiliser la navigation, nettement plus économique et moins dangereuse. Tant les commissaires français lors des prises artistiques [189] que ceux chargés de la sécularisation utiliseront ce moyen de transport. L'utilisation de voitures pose, elle, beaucoup plus de problèmes.

Le transport effectué vers Lille par le pouvoir militaire, durant les conquêtes artistiques, pose de grandes difficultés car la plupart des chariots et des animaux de trait sont réservés pour les troupes.

La première difficulté est de trouver un voiturier capable de transporter les œuvres. Les commissaires rencontrent de nombreuses difficultés, lors de la concentration des œuvres sécularisées, pour trouver des chariots. Ceci peut être mis sur le compte d'une opposition passive de la population mais les mentions de ce type sont encore présentes sous l'Empire. En 1803, quelques tableaux du lot de 1802 doivent encore être envoyés à Bruxelles mais Paris ne trouve pas un voiturier à un prix honnête. Le tarif exigé est d'autant plus élevé que la caisse doit être couchée et prendra ainsi toute la place ; le paiement au poids ne peut donc s'appliquer [190]. Lors des restitutions de 1815, les voituriers refusent d'effectuer le transport ou exigent des tarifs très élevés : « Outre un grand nombre de voituriers qui effrayés de la grandeur des caisses a refusé de les prendre à quelque prix que ce fût, nous en avons rencontré beaucoup qui exigeaient des prix exorbitants » [191]. Les tentatives de transport de tableaux avec des chariots ordinaires, en 1815, sont décevantes : « Les entrepreneurs de Roulage, avec lesquelles la Commission de S.M. a fait accord ont trompé sa confiance et employent des moyens qui dans notre opinion compromettront en route le sort des tableaux. Les expériences que ces entrepreneurs ont faites dans les journées d'hier et avant-hier avec des voitures ordinaires et d'autres d'une construction particulière, nous paraissent démontrer qu'on ne peut continuer à leur confier les transports et qu'il faudra en charger quelque personne capable en profession de construire et conduire à leur destination des voitures d'une construction proportionnée au volume et au poids extraordinaire de ces tableaux » [192]. Le transport de tableaux nécessite des chariots adaptés spécialement et faits sur mesure : « chariots faits exprès où les tableaux suspendus à deux pieds de terre fussent à l'abri des cahots et surtout des versements » [193].

La fabrication de chariots spéciaux permet de transporter les grandes caisses contenant les tableaux sur bois mais la dimension pose des problèmes sur les routes : les portes des villes et les ponts obligent à décharger les tableaux pour les faire passer et le convoi décide quelquefois de faire de grands détours pour éviter ces obstacles. L'envoi du lot de 1802 de Paris à Bruxelles place le *museum* de Paris devant ces difficultés : « Tous prétendent qu'il faudra la décharger à toutes les portes des villes par lesquelles ils sont obligés de passer. Il est de la vérité que cette caisse ne peut passer aux chaînes des ponts des villes, et que pour éviter qu'elle ne soit déchargée trop souvent il faudra prendre des détours » [194]. Le transport des œuvres restituées en 1815 montre l'ensemble des problèmes que peuvent rencontrer un tel type de convoi. Joseph Denis Odevaere, chargé du transport, détaille les difficultés — portes de villes, routes abîmées, marais, détours — rencontrées de Paris à Bruxelles : « nous ne pûmes passer par aucune porte de la ville (...). Ne pouvant traverser Périonne à cause des portes, ni tourner la ville à cause des marais qui l'environnent, nous fûmes forcés de prendre la route de Noyon, que sept à huit cents ouvriers fournis par les communes environnantes sur la réquisition de M. le colonel De Heekeren, commandant l'escorte, réparèrent. Nous fîmes le tour de Noyon et halte à Guiscard. Je me rendis à Ham avant le convoi, afin de faire dépaver et creuser sous les portes de la ville. On fut forcé d'excaver quatre pieds et demi de terre en talus de deux côtés et à une heure le convoi passa, et fut coucher (*sic*) aux portes de Saint-Quentin. De cette ville à Cambrai il y a deux lieues de chemin de terre que nous fîmes réparer ainsi que le glacis de Cambrai

et celui de Valenciennes » [195]. « La hauteur excessive des chariots, qui renferment ces chefs-d'œuvre, a occasionné des retards dans la marche du convoi. Arrivés à Roye, il a fallu occuper 800 ouvriers pour réparer la route qui conduit à Saint-Quintin (*sic*) » [196]. À Mons également, « Ce qui a retardé sa marche, c'est qu'il a fallu réparer la route à la sortie de Mons » [197]. Le convoi aura mis vingt jours pour se rendre de Paris à Bruxelles [198].

Le transport des œuvres restituées en 1815 ne se fait qu'en octobre et novembre, suite à la lenteur pour obtenir l'autorisation d'accès au musée de Paris. C'est déjà tard dans l'année : il est en effet courant de privilégier le transport durant la bonne saison et d'éviter « l'hiver » [199], le « mauvais » temps [200], la « brume » [201].

D'autre part, les convois d'œuvres nécessitent souvent une protection armée pour éviter tout vol. Lors de la recherche des objets d'art et science, les commissaires font quelquefois appel à l'armée, dans un climat de tension politique. Les directives de l'Administration départementale envoyées aux cantons témoignent de la méfiance à l'égard des vols : « Vous voudrez bien C[itoyen]s veiller à ce que l'on prenne les précautions n[écessai]res pour prévenir, pendant la route, la dégradation des dits objets et qu'aucun ne soit détourné (...) » [202]. Ces mesures sont d'autant plus justifiées après le vol commis dans un des dépôts d'œuvres d'art à Louvain. Mina Martens, à propos de la période française, parle de l'« insécurité des routes et ces exploits de chauffeurs » [203]. En 1815, le convoi sera protégé par le quatrième bataillon de milice nationale et par un piquet de hussards [204] et, lorsque les œuvres sont placées à la Grand-Place, les pompiers veillent sur leur sécurité [205].

Le coût des transports avec chariots spéciaux et gardes militaires est très élevé. Les Administrations connaissent par ailleurs d'importantes difficultés financières. Le ministre de l'Intérieur estime que l'envoi d'une partie du lot de Bruxelles reviendrait trop cher mais Bosschaert répond que la commune peut y faire face [206]. En 1815, les problèmes financiers ont causé de nombreux retards dans l'emballage et le transport [207].

c. Déballage

Lorsque l'œuvre est enfin arrivée à destination, le déballage doit se faire avec la plus extrême prudence. Comme les personnes chargées de cette opération sont rarement les mêmes que celles chargées de l'emballage, certaines instructions accompagnent les œuvres. Bosschaert, en envoyant *La décollation de Saint Jean* de de Crayer, note : « Si vous assistez au déballage de cette caisse qui ne contient qu'un seul tableau, vous jugerez des précautions que j'y ai pris (*sic*) pour éviter qu'il n'arrive le moindre accident à cette belle fille que je regretterai toute ma vie. Je vous prie de conseiller à celui qui ouvrira la caisse de s'y prendre avec bien de la prudence. Comme c'est un tableau qui a déjà beaucoup souffert, il faudra bien prendre garde qu'en détachant le papier dont il est couvert, on n'emporte de la couleur ; ce malheur serait irréparable, et arriverait cependant si l'on oubliait que la toile est consommée dans bien des endroits » [208]. Le sculpteur Corbet, lorsqu'il fournit son buste du consul au musée de Bruxelles, détaille les opérations à suivre lors de l'ouverture de la caisse : « La caisse doit être ouverte avec précaution et prudence. Il faut que le plateau où est l'adresse soit levé avec un ciseau de menuisier en frappant avec attention et en

soulevant à mesure pour déchausser les cloux (*sic*) ; ensuite, par le même moyen écarter les panneaux autant que possible pour détacher les barres de l'intérieur que l'on découvrira d'avance d'une partie de l'emballage, afin de s'assurer de leur direction et de leur attache. Les barres ôtées et les panneaux écartés, on dégagera le buste du fond avant de défaire sa garniture ficelée en prenant garde encore d'écorner les socles » [209].

d. De la théorie à la pratique

Malgré toutes les précautions prises, les œuvres se dégradent souvent lors de leur transport. Le musée de Bruxelles indique à propos des tableaux reçus sous forme de lots : « Le Raphaël n'est plus en état de voyager. Les planches du panneau se sont disjointes lors de son transport de Florence à Paris. De cette ville à Bruxelles elles se sont également disjointes et depuis son arrivée et son placement, on s'est aperçu de profondes crevasses ou lézardes dans le panneau » [210]. Quant au Guide et au Barrochio, « Ils avaient singulièrement souffert du transport » [211].

Les tableaux restitués en 1815 ont également subi des dégradations. *L'assomption de la Vierge* de l'église des Carmes-Déchaussés de Bruxelles, peinte par Rubens, est victime d'un accident lors de l'emballage : « Le tableau était encaissé et aujourd'hui de grand matin, il fut disposé pour recevoir son emballage. L'opération était faite d'un côté lorsque voulant retourner la caisse pour la continuer de l'autre, les deux crochets qui tenaient en suspend ont fendu et rompu le bois de la caisse au moment où on plaçait le cri destiné à la recevoir et qu'il a percé entièrement ainsi que le tableau qui se trouve endommagé au bas côté gauche » [212]. Lorsque les caisses arrivent à Bruxelles, elles semblent globalement en bon état : « les dits charriots (*sic*) paraissaient bien conditionnés et que les caisses qui s'y trouvaient placées paraissaient ne point avoir souffert considérablement du voyage (...) à l'exception de quelques parties des toiles d'emballage et des caisses usées par l'effet du frottement (...) » [213]. Mais la rivalité entre Anvers et Bruxelles [214] aboutit au stationnement des chariots au milieu de la Grand-Place puis à la place du Musée, en plein hiver, pendant plus d'un mois. Le maire de la ville demande l'ouverture des caisses du Brabant méridional en décembre 1815 car il craint que les tableaux ne soient humides et il souligne que « les vernis seront blanchis » [215]. Il propose de les placer dans un endroit sec et même chauffé. Le procès-verbal [216] de l'ouverture des caisses, en janvier 1816, témoigne des conséquences désastreuses de l'exposition des œuvres aux intempéries pendant deux mois depuis leur départ de Paris. A propos de *La Généalogie sainte* de Metsys : « Nous avons constaté que l'eau a pénétré dans la caisse, a coulé sur les peintures et y a formé différentes taches blanches. En outre, quelques jointures des panneaux ont travaillé par l'humidité ». *La mort de la Vierge* de Michel Coxcie « a souffert par l'humidité à laquelle il a été exposée (*sic*), que son impression à la craie est soulevée dans trois endroits différens (*sic*) mais que les parties tiennent encore faiblement ensembles (*sic*) ». Des *ermites nourris par le corbeau* de Gaspard de Crayer, il est dit « que l'eau a pénétré dans cette caisse, qu'une grande partie de la peinture de ce tableau est tachée ». Dans la quatrième caisse, deux tableaux — Rubens, *Le portement de croix* et Gaspard de Crayer, *L'assomption de sainte Catherine* — sont enroulés autour d'un cylindre, il ne semble y avoir aucune

dégradation. *Le christ sur les genoux de la vierge* de Rubens « est totalement changé par l'humidité, que le bas de la toile, détrempée par l'eau qui a coulé dans la caisse, semble pourrie et qu'une gresse (*sic*) couvre la peinture ». Quant à *L'assomption de la Vierge* de Rubens « L'humidité qui a pénétré dans la caisse a causé à cette peinture plusieurs grandes bosses par le détachement du tableau de la toile du rentoilage, et a fait plier le châssis quoique très fort, à une grande élévation prêt à crever ». Les commissaires notent qu'ils les ont placés dans les salles du musée, « attendu que la conservation de ces tableaux exige un endroit sec et aéré (...) ». Malgré la sensibilisation à la conservation des œuvres, le contexte militaire, mêlé aux difficultés administratives et à la querelle entre Anvers et Bruxelles, a eu des conséquences extrêmement funestes. Toutes les mesures de conservation prises en 1815, lors de la restitution des œuvres, n'ont donc pas suffi à ramener ces tableaux en bon état.

3. Conservation au sein du musée de Bruxelles

Les œuvres sécularisées ont abouti pour la plupart dans une institution nouvellement créée à Bruxelles, le musée, dont le rôle central est la conservation des œuvres d'art. Le terme conservateur, utilisé pour qualifier le directeur de cet établissement, témoigne de l'importance de cette fonction de conservation mais c'est avec très peu de moyens humains et financiers que le musée doit faire face aux impératifs de conservation.

L'eau et l'humidité sont parmi les dangers principaux encourus par les œuvres. Les archives de l'époque offrent de nombreux témoignages de la lutte du conservateur pour obtenir des budgets permettant de mettre fin aux infiltrations d'eau. Celles-ci pénètrent, notamment, par les cheminées et Bosschaert demande qu'elles soient bouchées : « plusieurs n'ont pas été réparées ou recouvertes depuis quinze ans, donnent passage aux eaux de neige qui pendant l'hyver (*sic*) inondent les salles inférieures et endommagent les plafonds » [217]. Des réparations sont entreprises aux toitures, gouttières, corniches pour qu'« une bonne fois la pluie et les eaux de neige ne puissent plus endommager les bâtiments ». Les dégâts des eaux se reproduisent et chaque année le maire décide de recommencer des travaux [218].

Si le conservateur tente d'atténuer les infiltrations, il demande par contre une meilleure distribution de l'eau, essentielle en cas d'incendie. Le « fontainier » n'apporte pas la quantité d'eau nécessaire à l'ancienne Cour. Bosschaert prévient le maire « des suites fâcheuses que peut entraîner cette négligence (...) il est de la plus grande importance de se mettre à l'abri de tout danger, si malheureusement le feu se manifestait dans une partie quelconque de ce vaste local » [219]. Le maire réprimande le « plombier et fontainier » Lavigne : « Je vous charge, monsieur, de fournir de suite à la cour la quantité d'eau nécessaire tant aux personnes qui habitent ce local qu'à sa conservation. Vous n'auriez jamais dû me mettre dans la nécessité de vous en écrire » [220]. En 1814, le capitaine des pompiers et le directeur des pompes se rendent à l'ancienne Cour. Après examen, ils proposent de placer dans les greniers quatre bacs de plomb remplis d'eau : « Il est certain que par cette précaution, on pourra quelquefois parvenir à arrêter le progrès des flammes, pour autant qu'on a le soin d'y conserver toujours de l'eau et qu'on arrive à tems (*sic*) pour en faire usage » [221]. Le directeur des Travaux publics indique, qu'outre l'intérêt de cette eau, elle présente

également des dangers : « Mais cette précaution qui donne une certaine assurance pour l'incendie, donne aussi des inquiétudes sur l'inconvénient qui pourroit résulter par une crevasse, dans l'un ou l'autre bac, par où l'eau se répandroit sur les greniers, perceroit au travers les plafonds, et pourroit causer des domages (*sic*) aux tableaux du musée. Ce n'est que par une surveillance assidue du concierge qu'on pourra prévenir ces accidents (...) » [222]. Toutes ces mesures préventives n'empêcheront cependant pas l'incendie de 1827, provoqué par les plombiers travaillant sur les toitures, qui causera la perte de quelques tableaux placés, en réserve, dans les greniers [223].

Le vent pose également des problèmes à Bosschaert qui place des tableaux devant les châssis en attendant de les faire murer : « Deux grands tableaux couvrent présentement ces châssis, qui n'étant d'aucun usage, et exposés à l'impétuosité des vents d'ouest, le meilleur parti à prendre serait de les faire murer » [224]. Il fait également peindre d'autres châssis « pour garantir des injures de l'air » [225].

Les problèmes financiers empêchent de faire face aux frais de chauffage. Charles de la Serna s'en plaint pour la bibliothèque, adjacente au musée et dépendant également de la ville : « Nombre de personnes qui fréquentent journellement cette bibliothèque, ne pouvant plus supporter le froid de la saison qui se fait sentir déjà assez vivement dans la place d'étude, se voit obligé d'abandonner malgré lui la suite de ses lectures et de ses recherches littéraires » [226]. Bosschaert est obligé de rappeler au maire que le chauffage est nécessaire pour une bonne conservation des tableaux : « La conservation des tableaux du musée nécessite que les salles soient chauffées pendant les mois d'hyver (*sic*) » [227].

D'autre part, l'éclairage direct par le soleil est susceptible d'abîmer les œuvres et Bosschaert propose d'acheter des rideaux « devenus indispensables pour garantir de l'ardeur du soleil (...) » [228].

Le concierge attire constamment l'attention du conservateur sur l'état délabré des bâtiments ; le grenier est dans un état désastreux et les tableaux non exposés sont « entassés les uns sur les autres » [229], contrairement à ce que préconisent les instructions : « si on les pose les uns sur les autres, on ne mettra entr'eux que du coton ou du chanvre ; car on doit éviter soigneusement les rayures, qui leur feroient un tort irréparable » [230]. Le plafond des salles d'exposition menace à quelques endroits de s'effondrer et le concierge prévient le conservateur de « deux croisées qui sont prêtes à tomber » [231].

Le musée doit également tenir compte du « danger » que représente le public. Deux surveillants, le concierge et le conservateur, ne suffisent pas à surveiller les dix-sept salles pour prévenir les vols et les dégradations. Le règlement de 1822 précise qu'« Il est expressément défendu de toucher aux objets dont se composent les collections » [232]. Il est obligatoire de laisser au vestiaire « les cannes et parapluies ». Enfin, « l'entrée du Musée est interdite aux individus qui seraient signalés pour y avoir provoqué le désordre » [233]. Des mesures particulières sont prises à l'égard des artistes qui viennent copier les œuvres : « Il est expressément recommandé de ne toucher à aucun tableau, soit pour prendre des mesures, soit pour tout autre motif ; néanmoins, pour faciliter les travaux, le conservateur peut autoriser le déplacement momentané de certains tableaux, lorsque le poids et les dimensions de ces tableaux ne

sont point des obstacles à leur déplacement. L'artiste travaillant d'après un tableau est responsable des dommages qui y surviendront de son fait » [234].

4. Restaurations

a. À la fin du XVIIIe siècle

Les balbutiements de la restauration remontent au XVIe siècle. L'émergence d'une pensée historique, critique et scientifique, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, est une étape cruciale dans le développement de cette discipline [235].

Paris, capitale des « Lumières », joue un rôle essentiel ; la technique de la transposition [236] y est utilisée dès le milieu du XVIIIe siècle [237]. Le directeur des bâtiments sous Louis XVI, le comte d'Angiviller, que Bosschaert a connu lors de la vente de 1785, est décrit par Gilberte Émile-Mâle comme « le premier à avoir donné une véritable structure à la restauration officielle, à en avoir défini la politique » [238]. La Révolution française provoque un développement rapide de cette discipline par différents événements : critiques des restaurations rapides des tableaux du Museum pour son ouverture en 1793, concours de recrutement des restaurateurs [239], restauration des tableaux conquis par les armées en Belgique [240].

Nos régions bénéficieront de ces connaissances françaises en matière de restauration mais elles ont déjà connu un certain développement de cette discipline sous la période autrichienne. Le ministre plénipotentiaire, Cobenzl, témoigne de son intérêt pour la conservation, à propos de *La montée au Calvaire* de Rubens, en 1767 : « 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 » [241]. Le peintre Frédéric Dumesnil, qui avait tenté de créer un musée en 1774 lors de la suppression des jésuites, fait la première transposition de tableaux dans les Pays-Bas, en 1741, et exerce son métier de restaurateur au service de la famille d'Arenberg. Bosschaert, lors de la vente qu'il organise en 1785, donne plusieurs conseils de restauration.

Ces connaissances développées sous la période autrichienne vont s'enrichir de la pratique française. Des artistes avaient probablement été confrontés aux restaurateurs français lors de leurs séjours dans ce pays. Bosschaert a vécu plusieurs années à Paris et a eu de nombreux contacts avec le comte d'Angiviller tandis que Thys, futur restaurateur du musée de Bruxelles, a séjourné à Paris avant la révolution [242]. Lorsque le musée reçoit les lots de 1802 et 1811 et les restitutions en 1815 en provenance de Paris, il constate que certaines œuvres ont été restaurées ; Bruxelles découvre en détail les techniques de restauration française. *Le Saint Paul et saint Antoine ermites* de de Crayer, qui sera placé au musée en 1815, a par exemple reçu « une couche de couleur derrière » [243]. En effet, une méthode peu onéreuse consistait à mettre une simple couche de couleur au dos de la toile d'un rentoilage fait à la colle, afin de protéger le tableau de l'humidité [244]. Le Rubens, *La montée au Calvaire*, provenant de l'abbaye d'Affligem et restitué au musée de Bruxelles en 1815, a d'abord été tendu sur un châssis neuf puis rentoilé selon la « méthode ordinaire », c'est-à-dire à la colle [245]. Mais Bruxelles émet des critiques à l'égard des restaurations parisiennes. Bosschaert se plaint des prix exorbitants demandés par les restaurateurs français. Lorsqu'il envoie à Paris un tableau reçu de son père [246] pour le faire restaurer, il ne

réussit même pas à payer la somme demandée : « Je n'ai jamais compris comment ce tableau auquel il manquait peu de chose a pu coûter 800 f de restauration. Je n'aurais pas payé à Bruxelles le 8e de cette somme. J'ai eu tort de consentir à l'envoier (*sic*) à Paris » [247]. Le musée critique également les techniques de restauration. Sur le Raphaël que possède le musée jusqu'en 1815, le maire écrit : « Ce tableau qu'on a réparé à Paris ne présente plus que les débris du beau Raphaël qui décorait le palais Pitti. Un restaurateur ignorant en a enlevé les glacis et même la couleur en plusieurs endroits. Il n'offre plus que des contours et le fond du panneau » [248].

b. Au musée de Bruxelles

Bosschaert parle déjà de restaurer certains tableaux lors de sa sélection pour le musée, en 1798, « étant à observer qu'ils sont plus ou moins endommagés » [249]. Il propose la vente des œuvres de rebut pour former le budget nécessaire mais le projet n'aura aucune suite [250]. Le conservateur relève encore, en 1800, le mauvais état de conservation : « Les tableaux du musée étant la plus part (*sic*) très sales et même endommagés (...) » [251]. Mais les premières restaurations n'ont lieu qu'en 1802, suite à l'arrivée du lot de Paris et aux premiers moyens financiers accordés par la ville. La plupart des tableaux reçus doivent être restaurés. Bosschaert a préféré obtenir des tableaux de première catégorie en mauvais état que ceux de seconde catégorie ne nécessitant aucune intervention [252]. Le maire appuie toutes les propositions de restauration émises par le conservateur du musée et écrit : « vous ne devez négliger aucun des moyens qui peuvent augmenter les richesses de votre musée, et la conservation des tableaux qu'il renferme » [253].

Le musée de Bruxelles va faire appel, à partir de 1802, à des restaurateurs des départements réunis. En France, ils sont choisis par concours [254]. À Bruxelles, nous retrouvons une demande d'engagement d'un certain Potdevin qui propose ses services comme restaurateur au département, dès 1796, c'est-à-dire dès les premières mesures de sécularisation d'œuvres d'art. Ce personnage n'apparaîtra toutefois jamais comme restaurateur des œuvres du musée de Bruxelles.

> « À l'Administration centrale du Département de la Dyle.
> Le Citoy[en] Potdevin, peintre, natif de Bruxelles et y demeurant.
>
> Bruxelles 10 Brumaire 5e année.
>
> Expose que très connu par son talent à rétablir les ouvrages de peinture à l'huile endommagés par le temps, ou par quelques accidents et d'après les preuves qui subsistent tant à l'abbaye de Grimberg, où il a réparé un très grand nombre de tableaux, qu'en beaucoup d'endroits en cette ville et au dehors chez les amateurs possesseurs de collections précieuses, il désirerait consacrer ce talent au service de la République possédant de plus celui d'enlever les peintures de dessus la toile et de les transporter sur une toile neuve ou sur des panneaux.
>
> C'est ensuite de ce désir qu'il ose s'adresser à cette Administration à l'effet d'obtenir la garde, soin et entretien du Dépôt à former des tableaux appartenans (*sic*) au Domaine national par la suppression des couvents, dans l'exercice duquel emploi il croit pouvoir se promettre de se distinguer avantageusement soit par la réparation des parties endommagées, selon qu'il lui seroit ordonné soit par la sûreté de sa méthode de

nettoiement qui rend à la peinture son premier éclat et toute la fraîcheur sans rien enlever de la touche la plus légère de couleur.

Finalement ses connaissances générales le mettent en état de se flatter de classer convenablement les tableaux, de les arranger et disposer comme il appartient pour leur conservation dans le lieu du Dépôt et au cas de transport pour les préserver de tout accident en route.

Rien ne l'incite à former cette demande que le zèle qu'il doit au plus pur civisme, joint au désir de se distinguer et de se montrer digne des regards de cette respectable Administration dans laquelle brillent tous les caractères de la plus haute sagesse.

Salut et fraternité

V. Potdevin » [255].

Six ans plus tard, Sterstradens, un artiste belge qui a suivi ses études à Paris, demande également de travailler en tant que restaurateur au musée de Bruxelles. Il explique qu'après avoir quitté l'armée pour raisons de santé, il a travaillé au musée de Paris.

« Vous expose le citoyen Sterstradens peintre élève de l'académie de Paris et de l'école du c[itoye]n Vincent, à (*sic*) l'honneur d'expposer (*sic*) qu'après avoir acquitté des devoirs les plus sacrés à la nation française de la servir pendant quatre ans et demie avec l'honneur et l'équité d'un honnête homme n'ayant jamais quitté mes drapeaux d'un instant, je m'instruis à l'époque du Comité du Salut publique qui m'a accordé mon congé ne pouvant soutenir les fatigues de la guerre par une foible santé, pendant quelques tems (*sic*) j'ai travaillé au Musée de Paris faute des fonds ont (*sic*) arrêtés (*sic*) les travaux, j'ai rentrez (*sic*) dans ma ter (*sic*) natale au bout de vingt-cinq ans d'absence et j'avais la consolation d'être français ».

Dans la suite de sa sollicitation, qui n'aboutira pas, les propos témoignent de la manière attentive avec laquelle Bosschaert teste un restaurateur et des difficultés financières de cet artiste et du musée :

« Il a (*sic*) un an que je sollicite le traveau (*sic*) du musée au professeur de l'académie de cette ville où j'ai toujours continué d'aller et on m'a toujours promis d'y mis (*sic*) faire travailler et je sollicitois de même le c[itoye]n Bosschaert qui m'a toujours tenue (*sic*) les mêmes promesses quand le[s] tableau[x] de Paris seront arrivé (*sic*). Vous en êtes instruit citoyen préfet qui (*sic*) sont ici. Le citoyen Bosschaert me dit qu'on nommoit un juri (*sic*) pour décider la réparation de cette collection qui étoit conséquente et il m'a observé qu'on ignoroit mes talens (*sic*) pour m'y faire travailler. J'avois quelques tableaux des cabinets que j'avais réparé (*sic*) et que je me proposoit (*sic*) de les lui faire voir, malgré que j'avais des preuves d'avoir travaillé pour le musée de Paris. Au bout de quelques jours, je vis le c[itoye]n Bosschaert qui me dit que le c[itoye]n Theys marchand des tableaux étoit chargés (*sic*) pour la réparation du musée. Mes camarades de l'académie sollicitoit de nouveau pour m'y faire donner de l'occupation connoissant mes besoin urgent (*sic*). Cette marque d'amitié me fit passer chez lui, je l'ai porté un tableau dont il en étoit satisfait et me dit passer à la cour pour me prendre un par essai. Le tableau étoit dans le plus mauvais état par la mauvaise couleur qu'on y avoit poser (*sic*) dessus à la connoissance des personnes qui l'on vue. Le tableau rétabli je le reporte chez le c[itoye]n Bosschaert dont il en étoit très satisfait et me fait donner un grand tableau d'après le Pousin (*sic*) est (*sic*) nous convennons (*sic*) de dix-huit livres de réparation et le fit porter dans une salle de la cour par deux

jeunes gens de l'académie qui attestront (*sic*) dans quel état le tableau étoit. J'ai resté six jours à cette réparation est le dépens (*sic*) de quatre francs. Le tableau fini, le c[itoye]n Bosschaert en étoit satisfait. Il ignore dont (*sic*) plus ma capacité et il me tir (*sic*) en particulier pour m'en faire le payement en me disant que les six livres du premier tableau qui m'avoit payé devoit être diminué sur le second vu qu'il ne vouloit pas payer de sa poche. Voyant le prix si médiocre, je fut (*sic*) étonné surtout pour la dépense que j'y avoit (*sic*) fait pour les deux tableaux et appercevront (*sic*) mon peu de gain je le passoit (*sic*) à quinze livres dans l'espérance de la continuation du travail, je demandoit (*sic*) un tableau au c[itoye]n Bosschaert qui le refusa en me disant que le maire avoit décidé que Theys marchand des tableaux les arrangera. J'aime à croire que se (*sic*) respectable magistrat ne peut se refuser qu'un c[itoye]n qu'a besoin de travailler à (*sic*) droit de concourir au bienfait des dits travaux surtout quand il a su le défendre et qu'il faudroit au moins trois ans au c[itoye]n Theys pour une partie de la réparation du musée à moins qu'il n'emploie d'autres bras, la raison réclame votre justice citoyen préfet [que] vous avez toujours manifesté au peuple du département de la Dyle et que j'espère qui sera favorable à un artiste qui demande à être occupé et que les hommes les plus célèbres se sont fait un plaisir de lui être toujours utile par sa morale et sa conduite et qu'il espère de trouver la justice dans vos vues » [256].

C'est Pierre-Joseph Thys qui devient le restaurateur du musée. Bosschaert le connaissait puisqu'il avait fait appel à lui lors de la vente de 1785, pour le charger secrètement des enchères au nom du comte d'Angiviller, ce qui dénote une certaine confiance en cet homme. Deux autres restaurateurs, Alexandre et Regemoorter se chargeront de quelques œuvres du musée de Bruxelles mais Thys reste le restaurateur principal.

Né à Lierre en 1749, il a suivi un enseignement artistique classique : cours à l'Académie de Peinture d'Anvers suivi d'un voyage à Paris avec son maître Gérard van Spaendonck. Lorsqu'il se fixe à Bruxelles, en 1780, c'est tout naturellement en tant que peintre qu'il se construit une certaine notoriété [257]. Sa carrière de restaurateur, pour le musée et des collectionneurs privés [258], sera constamment ponctuée de créations personnelles. La question, dans ce cas, est de savoir si un restaurateur peut, entre deux créations personnelles, faire abstraction de sa personnalité artistique et atteindre un certain degré de scientificité dans les restaurations des tableaux. L'instruction de 1794 montre bien que le métier de restaurateur n'est pas encore tout à fait spécialisé et qu'il dépend encore étroitement de la formation des peintres : « mais il est des soins particuliers que les artistes habiles et très-exercés connoissent (...) Cette connoissance tient immédiatement à celle de l'art, et ne peut se transmettre dans une instruction » [259]. Thys est également marchand de tableaux et Bosschaert achètera quelques œuvres par son intermédiaire [260]. Il est également chargé de différentes missions en tant qu'expert : membre du jury chargé du tri des tableaux pour le musée en 1797 [261], chargé du décaissement des œuvres revenues de Paris [262], de la restitution d'œuvres du musée au Grand Duc de Toscane [263] et à l'électeur de Hesse Cassel [264]. Dans les années vingt, il occupera, *de facto*, la fonction de directeur du musée de Bruxelles, alors vacante [265]. Le métier de restaurateur sera repris par son fils, Jean-François Thys qui sera également peintre et vendeur de tableaux [266].

Thys est très apprécié pour ses qualités de restaurateur. Bosschaert le présente comme « un des plus habiles restaurateurs de l'Europe » et le maire ajoute : « combien je suis satisfait des peines qu'il s'est donné » [267]. Lorsque Thys se charge de retravailler une œuvre précédemment restaurée à Paris [268], Bosschaert en fait le rapport élogieux au maire de Bruxelles : « Malheureusement la restauration [faite à Paris] ne répondait point à notre attente. Des glacis enlevés ou frotaillés, des repeints grossièrement appliqués, avaient rendu ce tableau méconnaissable. Ce n'est qu'aux soins du peintre de Bruxelles, Thys, depuis longtemps expert dans cette partie de l'art, que nous avons l'avantage de présenter le tableau aussi bien réparé (*sic*) que possible » [269].

Les mentions retrouvées dans les archives ne précisent pas en détail le travail de Thys. On trouve de nombreux rentoilages [270], « remise en état », « vernissage », « recollage des panneaux », « fixer la peinture ». On ne rencontre pas de mentions de transposition, sans doute parce que les œuvres susceptibles de subir cette opération ont été transposées à Paris [271]. Beaucoup de tableaux sont en mauvais état mais ce sont surtout les mauvaises restaurations antérieures qui ont abîmé les œuvres. Bosschaert note, à propos de la *Sainte Thérèse élevée au ciel* de de Crayer, qu'« il a beaucoup souffert par la maladresse qui a cherché à le restorer (*sic*). Ce malheur est commun à presque tous les tableaux de la collection » [272]. Lorsque Thys restaure un tableau, il s'applique à retrouver le style propre à l'œuvre. Il note, en 1817, à propos d'un *Portrait d'homme* par un anonyme : « restauration dans le goût du tableau ». Bosschaert souligne déjà, en 1785, l'importance de se familiariser avec « la manière de peindre » de l'artiste en comparant avec d'autres œuvres. Il écrit, à propos des parties manquantes d'un paysage d'Arthois, qu'« Il n'y auroit qu'à ajouter aux deux bouts les pièces qui manquent dans la forme à peu près du papier ci-joint [Guiffrey note : À la lettre est en effet joint un morceau de papier blanc ayant à peu près la forme d'un tryptique (*sic*) ouvert, dont les volets seraient moins hauts que la partie centrale], faire peindre le vide par une main habile, effacer quelques figures qui sont mauvaises » [273]. L'instruction de l'an II précise que les artistes « savent appliquer à propos, suivant qu'ils ont à traiter les productions de certains maîtres ou de certaines écoles, dont les procédés sont différens (*sic*) » [274].

Thys se base peut-être sur des publications traitant de la restauration. L'instruction de 1794 met en garde contre le dévernissage total ou le vernissage abusif : « on se gardera bien de les confier à ces prétendus connoisseurs, chimistes ou savans (*sic*), qui s'annoncent comme ayant des moyens infaillibles pour les réparer. Les uns exercent sur les tableaux des frottemens (*sic*) qui détruisent toutes les nuances délicates, tout le fini des grands maîtres : les autres ne font qu'y ajouter une couche nouvelle qui les surcharge et les obscurcit encore plus. Il n'y a qu'un très petit nombre d'hommes qui soient capables de toucher aux productions de ce genre, sans les dénaturer » [275]. En 1808, cinq ans après l'ouverture du musée, François Xavier Burtin publie, à Bruxelles, deux tomes intitulés *Traité théorique et pratique des connoissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux* dans lesquels il traite notamment des produits à utiliser en restauration.

Le nombre de restaurations dépend souvent des budgets alloués au musée. Certaines années, le nombre de tableaux restaurés est impressionnant. Thys se charge

seul, à côté de ses nombreuses autres fonctions, d'au moins une dizaine d'œuvres en 1805, une vingtaine en 1808, de même en 1810, une trentaine en 1811. Les restaurations sont particulièrement rapides en ce qui concerne les œuvres formant les lots. Avant même l'arrivée de celui de 1811, Bosschaert propose de faire restaurer les trente et une œuvres pour mille quatre cent soixante-dix-sept francs. Il note que « l'état de délabrement dans lequel d'autres tableaux couverts de crasse et de repeints se sont trouvés, au point, qu'aucun de ces trente et un tableaux, sans préalable restauration, n'eut pû (*sic*) servir à l'ornement du musée » [276].

En 1815, le retour des œuvres de Paris suscite, dans le domaine de la restauration, une évolution à la fois technique, avec une réflexion sur les procédés scientifiques, et institutionnelle, avec une surveillance des œuvres restituées aux établissements religieux. Cette situation se différencie de celle de la France où la période de 1815 à 1848 ne procure pas d'événements décisifs dans l'histoire de la restauration [277].

Les observations sur l'état de conservation sont de plus en plus précises suite au développement des connaissances et à la valeur des œuvres restituées en 1815. Cette évolution est perceptible, chez Thys, dans le style des rapports d'expertise. Aux phrases courtes et ponctuées succèdent de véritables analyses de l'œuvre, comme en témoigne le rapport sur la *Pietà avec saint François* de Rubens, restituée par la France en 1815.

> « Observations
>
> Le tableau de l'église du maître-autel des ci-devant capucins de cette ville de Bruxelles, représentant le Christ descendu de la croix couché sur le giron de Marie entourée de saints personnages &. est très dégradé. La peinture en général est couverte d'une crasse jaune sale qui offusque de distinguer les différentes teintes de couleur, et le rend sombre et monotone ; l'eau qui a coulé sur ce tableau dont toutes les traces sont marquées par la chaucissure (*sic*) a fait pourrir dans le bas différens (*sic*) parties de la toile, où la peinture ne tient presque plus à rien, et dans quelques endroits elle est déjà perdue.
>
> Cependant une consolation, la partie où se trouvent les figures principales de la composition de ce tableau distingué de Rubens, ne paraît pas être teinte (*sic*) de cette pourriture, si toutefois dépouillée de la crasse elle n'a pas été tourmentée par les restaurations antérieures. Au reste le tableau a été bien rentoilé à Paris, que j'estime de laisser subsister, mais de renforcer la toile dans le bas, et d'avoir ainsi un fond ferme pour y fixer la peinture ébranlée, ensuite y faire le nécessaire avec connaissance de cause pour la restauration parfaite.
>
> Bruxelles, ce 29 juillet 1816
>
> P.-J. Thys » [278].

La discipline de la restauration se développe tout au long du XIXe siècle et pose une réflexion sur les produits chimiques à utiliser [279]. Étienne Le Roy [280], restaurateur bruxellois, est contre les nettoyages rudes, limite les interventions au minimum, pratique les interventions invisibles mais réversibles, favorise surtout la conservation et critique les lieux humides et les effets néfastes du soleil [281]. L'aboutissement de toutes ces réflexions se concrétise par la fondation de l'Institut royal du Patrimoine artistique au XXe siècle [282].

7. Publication des collections : les catalogues

Le catalogue de musée se développe à l'extrême fin du XVIIIe siècle. Ces catalogues, dans leur désir de répertorier par écrit des œuvres d'art, sont les descendants des récits de voyage, des catalogues de vente et des inventaires d'œuvres d'art.

1. Inventaires du Directoire

Les inventaires des œuvres sous le Directoire représentent une sécurité contre les vols puisque l'Administration connaît ainsi les œuvres qu'elle possède. Avant la Révolution, il n'existait aucun inventaire général du patrimoine artistique des Pays-Bas. Grâce à leur développement, une étape importante est franchie qui ouvre la porte au relevé national des richesses culturelles, matière qui est aujourd'hui du ressort de l'Institut royal du Patrimoine artistique.

2. Des guides de voyage aux catalogues

Cette filiation des guides de voyage aux catalogues, se caractérise par une précision et une exhaustivité croissantes. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, certains guides de voyage sont particulièrement utilisés. Celui de Mensaert serait, selon Marinette Bruwier, peu digne de foi : « Cet artiste d'un talent médiocre est loin d'être précis et exact, sauf pour ses contemporains » [283]. Descamps [284] « reproduit pas mal de ses erreurs » [285]. Celui de Derival [286] est par contre assez pertinent [287]. Les catalogues de vente sont nettement plus précis. Krzystof Pomian a montré leur évolution au XVIIIe siècle, dans un chapitre intitulé *Catalogue de vente : de la confusion à l'ordre* [288]. Bosschaert, futur conservateur du musée de Bruxelles, a participé, en 1785, à la rédaction du catalogue de vente des tableaux provenant des établissements religieux supprimés par Joseph II.

Les premières demandes d'inventaires apparaissent sous la période autrichienne. Marie-Thérèse et Charles de Lorraine demandent à plusieurs villes d'établir la liste des tableaux appartenant à des mainmortes pour éviter que ces œuvres ne partent à l'étranger [289]. La période française devra faire face à la sécularisation générale des œuvres d'art qui placera, sous l'Administration de l'État, une quantité d'œuvres jamais atteinte jusqu'alors. Le nombre d'œuvres à répertorier est tellement colossal que le gouvernement en arrive à parler d'un inventaire de toutes les richesses artistiques de la République. De l'inventaire particulier, nous passons à l'inventaire général [290]. Pour permettre l'inventoriage dans l'ensemble de la République et uniformiser celui-ci, le gouvernement fait éditer plusieurs instructions [291].

Dans le département de la Dyle, les commissaires chargés de la « recherche des objets d'arts et sciences » fournissent de nombreux inventaires : un premier lors de leur visite dans l'établissement ecclésiastique, un second quelquefois avant le transport vers le musée, et enfin un inventaire général par canton [292].

Les instructions parisiennes fournissent la description d'une notice type : sujet du tableau (nom du personnage pour portrait), dimensions, matière, ornements, bordures (cadres), inscriptions, auteur, « s'ils avaient quelques doutes à cet égard, ils recueilleront du moins ce que la tradition peut en apprendre ». Pour les sculptures, il

faut indiquer la matière et les proportions d'après nature [293]. Dans la pratique, les conditions de travail sont difficiles. Les commissaires n'ont que quelques jours pour visiter un canton, l'accès aux tableaux est difficile car ils sont « placés trop haut pour être appretiés (*sic*) » [294] ou « placé contre-jour et assez haut » [295]. La plupart des précisions préconisées par Paris se retrouvent l'une ou l'autre fois dans les inventaires du département de la Dyle mais ne sont pas présentes pour l'ensemble des œuvres. Les lieux d'origine sont notés à chaque fois mais l'attribution est rare, le plus souvent anonyme ou « à la manière de ». La description iconographique est présente presque à chaque fois mais la datation et les mesures sont très sporadiques. Quelquefois, un commentaire stylistique bref, du type « mauvais » ou « bon », est présent. Pour les tableaux « antiques », le type de support est souvent précisé ainsi que des mentions sur l'état de conservation.

Les inventaires sont mus par le désir de dresser l'état des richesses artistiques du pays dans un but utilitaire. Le ministre de l'Intérieur précise leurs rôles : « Nos richesses en ce genre étant mises sous ses [la République] yeux par des tableaux exacts, il [gouvernement] prendra les moyens les plus efficaces et les plus justes pour les rendre utiles ; et les lumières alors, partout également propagées, affermiront partout également le règne de la liberté » [296]. Ils serviront plus tard à retrouver l'origine des œuvres d'art sécularisées lors des querelles juridiques entre le musée et les fabriques et lors des restitutions de 1815. Charles Malaise regrette de ne pas trouver d'inventaires assez précis : « Malgré les recherches les plus exactes on n'est jamais remonté à l'origine de la plus grande partie des tableaux ; ce qui sous plusieurs rapports aurait été bien intéressant » [297].

Aux inventaires des œuvres sécularisées, fait suite, en 1799, un inventaire général des œuvres placées à l'ancienne Cour, mais celui-ci ne mentionne plus que le titre et l'auteur lorsqu'il est connu. Plusieurs inventaires reprennent, entre 1799 et 1803, les œuvres qui méritent de former l'embryon du *museum* [298].

3. *Catalogues*

En 1803, lors de l'ouverture au public, paraît le premier catalogue du musée de Bruxelles [299]. Outre son utilité pour les visiteurs, il affirme la réalité muséale de Bruxelles et sert à appuyer les nouvelles demandes de Bosschaert auprès de Paris. Ce dernier explique que « Sa prompte impression [du catalogue de 1806], et son envoi au ministre de l'Intérieur, convaincront son Excellence que Bruxelles, placée au nombre des Villes qui jouiraient d'un musée, a su apprécier l'importance pour elle, d'un pareil établissement » [300]. Le musée de Bruxelles publie un nouveau catalogue presque tous les trois ans [301], ce qui témoigne des changements de placement des œuvres. Bosschaert justifie ainsi la publication du catalogue de 1806 : « Comme depuis cette époque, différentes acquisitions faites, ont amenées (*sic*) des changements considérables dans le placement des tableaux, un second catalogue est devenu nécessaire » [302].

Les catalogues, entre 1803 et 1814, se complexifient de plus en plus. Le nombre de pages passe de soixante-huit à cent soixante-dix-huit. Ils contiennent une introduction avec remerciements, horaires et règlement, une liste des tableaux par salle — modernes, anciens et annexes — et enfin une liste alphabétique des artistes.

La plus grande partie du catalogue est destinée à la présentation des œuvres par salle. Les mentions de hauteur apparaissent dans chacun d'eux, sauf en 1806. Les notices des tableaux sont essentiellement consacrées aux descriptions iconographiques qui sont très précises dès 1803. Nous pouvons nuancer, dans le cas de Bruxelles, les propos de Chantal Géorgel qui affirme que les catalogues, durant la période révolutionnaire, ne fournissent qu'une énonciation iconographique brève pour arriver à une description minutieuse de ce qu'on a vraiment sur la toile, au milieu du XIXe siècle [303]. Entre 1803 et 1814, les descriptions purement iconographiques s'enrichissent, à Bruxelles, de commentaires stylistiques et de remarques biographiques concernant le peintre. La notice de 1806, à propos du tableau de de Crayer représentant *Le martyre de saint Blaise* [304], est encore purement iconographique mais fort détaillée : « Le saint, dépouillé de ses vêtemens (*sic*), est suspendu par les mains à une branche d'arbre. Un bourreau, armé d'un râteau, a commencé à lui déchirer les chairs ; une femme reçoit sur un linge, le sang qui découle des blessures. Derrière elle, une autre femme regarde le saint avec attendrissement. Un prêtre de Bacchus présente l'idole au saint, pendant qu'un autre bourreau lui attache les pieds. Deux soldats, sur le premier plan, assistent au supplice ; on aperçoit dans le haut, un ange qui descend avec la palme du martyre » [305]. La même notice, huit ans plus tard, reprend globalement la même description iconographique, mais ajoute quelques informations supplémentaires et situe l'œuvre dans la vie du peintre : « Ce tableau dont les figures sont de grandeur naturelle, paraîtra d'autant plus précieux qu'il nous présente le dernier et puissant effort d'un artiste à jamais célèbre. Crayer était âgé de 87 ans, lorsqu'il a peint le martyre de St. Blaise ; la mort le surprit avant d'avoir entièrement achevé cet ouvrage » [306]. L'évolution des notices à travers les catalogues du musée de Bruxelles se marque d'abord dans les œuvres de peintres célèbres, dont de Crayer, mais surtout Rubens, dont quelques tableaux sont placés au musée grâce aux lots de 1802 et 1811. Les descriptions analysent l'adéquation entre l'iconographie et l'émotion exprimée. Pour *Le martyre de Saint Liévin*, Bosschaert note que « Le sentiment a conduit la main de l'artiste et en a rendu la brûlante expression aussi rapide que la foudre vengeresse de cette infâme et brutale exécution » [307]. Il parle de plus en plus de la facture, des couleurs, de la composition et de l'historique de l'œuvre. Ce tableau, ajoute-t-il, « a été gravé par Corneille Kaukerken. Ce tableau a été acheté pour le roi de France à la suppression des Jésuites de Gand » [308].

Les catalogues se terminent par la liste alphabétique des artistes cités et le renvoi aux pages concernées et, pour certains peintres par les dates de naissance, de décès et le maître qui s'est occupé de l'éducation artistique.

A. Schnapper a souligné que « Plus l'histoire de l'art va se développer en tant que discipline à ambition scientifique, plus le catalogue sera écartelé entre ses deux vocations : satisfaire le visiteur pressé comme le savant » [309]. Les catalogues du musée de Bruxelles, entre 1803 et 1814, ont su évoluer en maintenant les deux pôles, ils fournissent des informations de plus en plus précises sur l'iconographie, le style et la biographie.

3. Définition du musée en guise de conclusion

Il est intéressant de confronter les analyses précédentes au concept actuel de musée, en basant cette comparaison sur la définition de 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 » [310].

Le musée de Bruxelles, dans la première moitié du XIXe siècle, est bien une institution permanente et gratuite. Son rôle économique et artistique, mis en avant par Bosschaert, dénote que le musée est au service de la société et favorise son développement éducatif et économique par le tourisme culturel. Dès 1803, cette institution ouvre ses portes au public. Les conservateurs entament des recherches sur les œuvres de la collection : provenance, replacement dans la vie du peintre, étude iconographique et stylistique. Les méthodes d'acquisition se diversifient, après la sécularisation, par l'acquisition de lots et des achats. Nous avons souligné les mesures de conservation et restauration mises en place par le musée, pour offrir aux œuvres un environnement adéquat. Le catalogue du musée permet de communiquer les œuvres exposées.

Au XXe siècle, on assiste à la fois à une spécialisation et une diversification. Le public ne se limitera plus aux artistes et étrangers, les recherches seront plus précises et professionnalisées et les recherches et moyens de communication se diversifieront — colloques, dossiers, photographies, publications diverses et outils informatiques. La collection s'enrichit de même que les budgets pour l'acquisition. Les moyens de conservation et de restauration bénéficient directement des révolutions technologiques.

Au-delà des similitudes avec les composantes mentionnées dans la définition de l'institution muséale, il est toutefois difficile de donner une date précise de création du musée de Bruxelles. La collection commence en 1797, à l'ancienne Cour, avec les œuvres sécularisées, le conservateur est reconnu par deux arrêtés départementaux, en 1798 et 1799 ; l'arrêté des consuls de 1801 décide officiellement l'envoi de tableaux à la ville de Bruxelles ; la disparition de l'École centrale en 1802 favorise l'autonomisation de la collection qui ne lui est plus annexée et permet le renforcement de sa municipalisation ; l'ouverture au public se fait en 1803 de même que la publication du premier catalogue. À partir de 1797, on assiste donc à l'addition des fonctions muséales pour aboutir, en 1803, avec la communication de la collection à la fois par l'ouverture au public et la sortie du catalogue, à une institution qui répond, *mutatis mutandis*, aux critères actuels.

Notes

[1] 30 septembre 1777 : Charles de Lorraine au magistrat de Bruxelles ; publié par 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*, Bruxelles, 1987, p. 27 (Exposition aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, du 7 mai au 28 juin 1987).

[2] A.G.R.-C. J., 6/A, f° 768 v°, 13 août 1774, rapport.

[3] E. POMMIER, *op. cit.*, p. 47.

[4] A.N.P.-D 3 C. 16, dossier n° 161 : 15 vendémiaire an II (6 octobre 1794), *Rapport de l'agence du commerce sur les beaux-arts* ; cité par R. DEVLEESHOUWER, *L'Arrondissement du Brabant sous l'occupation française 1794-1795. Aspects administratifs et économiques*, Bruxelles, 1964, pp. 454-455.

[5] F. RUCKER, *op. cit.*, pp. 29-30.

[6] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 9 prairial an VI (28 mai 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[7] *Ibid.*, n° 4840 : 28 frimaire an VIII (19 décembre 1799), le conseil d'Administration de l'École centrale à l'A.C.D.D.

[8] *Ibid.* : s.d., avant le 25 brumaire an VII (15 novembre 1798), le Jury de l'Instruction publique au ministre de l'Intérieur.

[9] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 13 fructidor an IX (30 septembre 1801) : *Rapport présenté aux Consuls de la République par le Ministre de l'Intérieur.*

[10] A.V.B.-F.P.C., n°2218 : 23 ventôse an XI (14 mars 1803) : *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-École centrale et d'indiquer les dépenses auxquelles elle peut donner lieu.*

[11] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107/VI : s.d., ca. 1814, anonyme, *Mémoire à Sa Majesté Guillaume Ier, Roi des Pays-Bas.*

[12] 7 janvier 1835, *Arrêté qui prescrit la création d'un musée national à Bruxelles* ; publié dans *Pasinomie*, 3e série, t.V, Bruxelles, 1835, p. 10.

[13] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/149 : s.d., ca. fructidor an VIII (septembre 1800), *Note remise par le Conseil d'Administration de l'École centrale au citoyen de la Puente, président du Conseil général du département de la Dyle et député à Paris pour assister la fête du 1er vendémiaire an IX.*

[14] Fructidor an VI (août-septembre 1798) ; rapport fait par Opsomer ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe LVIII, pp. 239-241.

[15] 28 vendémiaire an IX (20 octobre 1800) : le préfet du département des Deux-Nèthes à l'Administration du Muséum des Arts, à Paris ; publié par *ibid.*, annexe LXXII, pp. 254-255.

[16] *L'Oracle*, n°333, 27.11.1815 ; publié par *ibid.*, annexe CXX, pp. 356-358.

[17] 23 messidor an V (11 juillet 1707) : Dargonne au ministre de l'Intérieur ; cité par F. BOYER, « Le directoire et les musées des départements réunis de la Belgique », *Revue d'Histoire diplomatique*, t. LXXXV, 1971, p. 14.

[18] 28 vendémiaire an IX (20 octobre 1800) : le préfet du département des Deux-Nèthes à l'Administration du Muséum des Arts de Paris ; publié dans C. PIOT, *Rapport...*, annexe LXXII, pp. 254-255.

[19] Cité par D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles, Rome, 1976, p. 255.

[20] K. POMIAN, « Musées et patrimoine », dans : *Patrimoines en folie* (sous la dir. de H. P. JEUDY), Paris, 1990, pp. 177-198.

[21] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 5 nivôse an VIII (26 décembre 799), A.C.D.D. au ministre de l'Intérieur.

[22] *Notice des tableaux et des autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, 1814, p. 114.

[23] *Ibid.*, p. 115.

[24] G. MAYER, *op. cit.*, pp. 29-30.

[25] V. NACHTERGAELE, « Une littérature amphibie : les auteurs flamands francophones », *Septentrion*, 1997, n° 1, p. 55.

[26] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 21 octobre 1814, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[27] *Ibid.* : 4 juillet 1815, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[28] Paiement du doreur De Wiert « pour avoir dorer les ornements qui couronnent au musée le portrait peint par Van Brée ». Voir *ibid.*, 17 avril 1815, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[29] *Ibid.*, 5 janvier 1815, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[30] *L'Oracle*, n° 340, 4 décembre 1815 ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe CXX, p. 361.

[31] *Ibid.*, n° 322, 17 novembre 1815, publié par *loc. cit.*

[32] *Ibid.*, n° 342, 6 décembre 1815, publié par *ibid.*, annexe CXX, pp. 362-364.

[33] *Pasinomie*, 3e série, t. V, Bruxelles, 1835, pp. 10-11.

[34] A.V.B.-F.P.C., n° 2212 : 17 janvier 1840, brouillon de F.J. NAVEZ

[35] Cité par E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, p. 15.

[36] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 29 vendémiaire an IX (21 octobre 1800), le maire de Bruxelles au préfet de la Dyle.

[37] M.R.B.A.B.-A.F., n° B14/31 : 11 brumaire an X (2 novembre 1801), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[38] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 9 germinal an X (30 mars 1802), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[39] Voir pp. 158-169.

[40] J. ROEGIERS, « Socioculturel leven in het Zuiden 1794-1814 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Haarlem, 1983, p. 77.

[41] H. HASQUIN, « La Révolution et les sciences. La passion de l'Universel », *Etudes sur le XVIIIe siècle* , p. 78 (Volume hors série n° 7 : *Les savants et la politique à la fin du XVIIIe siècle*).

[42] 31 mars 1846, *Arrêté royal portant organisation du Musée royal de peinture et de sculpture de Belgique* ; publié dans *Pasinomie*, 3e série, t. XVI, Bruxelles, 1846, pp. 208-209.

[43] C. GEORGEL, *op. cit.*, p. 293. Voir également C. GEORGEL, *Messieurs les conservateurs, naissance d'une profession*, à paraître.

[44] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 105 (VII), 28 prairial an XI (17 juin 1803), arrêté du maire de Bruxelles.

[45] C. LEMAIRE, *op. cit.*, p. 37, note 216.

[46] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840 : 29 brumaire an VII (19 novembre 1798), Bosschaert à l'A.C.D.D.

[47] E. FETIS, *op. cit.*, p. 15.

[48] *Ibid.*, p. 28.

[49] Cité par F. RUCKER, *op. cit.*, pp. 29-30.

[50] D. POULOT « *Surveiller et s'instruire* »..., p. 343.

[51] C. GEORGEL, « La Révolution invente le musée du Louvre », *L'Histoire*, n° 161, décembre 1992, p. 28.

[52] G. BAZIN, *op. cit.*, p. 180.

[53] C. LEMAIRE, « Notes sur l'activité des « agences d'extraction » adjointes aux armées de la République dans le Brabant entre 1792 et 1795 », *Archives et Bibliothèques de Belgique*, 1981, t. LII, p. 39.

[54] G. BAZIN, *op. cit.*., p. 181.

[55] E. FETIS, *op. cit.*, p. 28.

[56] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 29 fructidor an IX (16 septembre 1801), procès-verbal de Rouppe et Bosschaert pour le ministre de l'Intérieur.

[57] En 1803, il n'y a que 7 salles disponibles. Voir *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, 1803 et 1814.

[58] 23 x 13 x 3 mètres.

[59] 21 mètres.

[60] 23 x 8 mètres.

[61] 42 x 8 mètres.

[62] 38 x 8 x 5 mètres.

[63] *Loc. cit.* E. FETIS ne parle pas de ce procès-verbal mais mentionne une autre description de Bosschaert, sans donner ses sources. Cette description ne s'adapte pas à la disposition des salles selon les catalogues du musée entre 1803 et 1815. C. Lemaire reprend également cette description sans parler du procès-verbal. Elle ne mentionne aucun plan d'époque nous permettant une meilleure vision des salles. Voir C. LEMAIRE, *Le palais de Charles de Lorraine 1750-1980*, Bruxelles, 1981.

[64] Une commission pour le tri des œuvres sécularisées se met également en place à Anvers la même année. Voir M. BRUWIER, *op. cit.*, pp. 53-54.

[65] A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 23 ventôse an XI (14. mars 1803) : *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-École centrale et d'indiquer les dépenses auxquelles elle peut donner lieu.*

[66] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 26 décembre 1817, Malaise au maire de Bruxelles.

[67] A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 1805, *rapport de Mr Malaise.*

[68] Voir A.V.B, *Procès-verbaux des arrêtés de la mairie,* Administration de Monsieur de Mérode, n° 1, F.14.22, folio 57 verso.

[69] E. Fetis, *op. cit.*, p. 54.

[70] *Ibid.*, pp. 53-54.

[71] M.R.B.A.B.-A.F., n° B24/182-183 : 11 janvier 1806, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[72] A.V.B.-F.I.P., Ire série, n° 106 : 3 janvier 1816, arrêté du maire de Bruxelles.

[73] *Ibid.*, n° 107/V : 15 décembre 1827, les directeurs du musée de Bruxelles au bourgmestre de Bruxelles.

[74] E. Fetis, *op. cit.*, p. 78.

[75] G. Bruyere, « Les tableaux des églises de Lyon : trois inventaires révolutionnaires », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon,* 1991, n° 14, p. 19.

[76] 27 prairial an XII (15 juin 1804) Pommereul à Denon ; cité par D. Poulot, « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans *Chaptal* (sous la dir. de M. Peronnet), Toulouse, 1988, p. 172.

[77] A.V.B.-F.I.P., Ire série, n° 106 : 13 fructidor an IX (30 septembre 1801), *rapport présenté aux Consuls de la République par le Ministre de l'Intérieur.*

[78] *Loc. cit.*

[79] M.R.B.A.B.-A.F., B19 n° 46 : *Liste de quelques tableaux que l'on désirerait réunir au lot destiné pour Bruxelles et qui pourraient être remis sans autre retard au conservateur du Musée de cette ville,* de Bosschaert.

[80] A.N.P., F 17-1087 cité par F. Boyer, « Le Directoire et les musées des départements réunis de la Belgique », *Revue d'Histoire diplomatique,* t. XXXV, 1971, pp. 14-15.

[81] F. Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. aspect du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914,* Paris, 1993, p. 53 (édition originale anglaise en 1976).

[82] J. Foucart, E. Foucart-Walter et P. Lorentz, *Les peintures flamande, hollandaise et allemande (XVe, XVIe, XVIIe siècles)[au Louvre],* Paris, 1997, p. 10.

[83] E. Pommier, *op. cit.*, pp. 49-50.

[84] *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, 1803, pp. 37-52.

[85] *Ibid.*, pp. 1-38.

[86] J. Thuillier, « André Félibien et les « anciens peintres » », dans *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance,* Paris, 1994, p. 494.

[87] S. Sulzberger, *La réhabilitation des Primitifs flamand, 1802-1865,* Bruxelles, 1961, pp. 14-20. (Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts, Mémoire, t. XII).

[88] *Ibid.*, p. 14.

[89] Il s'agit d'un état des restaurations de P.-J. Thys en 1810 où ce dernier, alors qu'il parle toujours d'antiques, mentionne « un tableau gothique ». Voir A.V.B.-F.I.P., Ire série, n° 106 : 14 juin 1810, état de P.-J. Thys.

[90] E. Pommier, *op. cit.*, p. 369.

[91] *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, 1814, p. 115.

[92] Mensaert, *Le peintre amateur et curieux,* Bruxelles, 1763.

[93] M. Bruwier, *op. cit.*, p. 34.

[94] C. Piot, « Les tableaux enlevés... », p. 762.

[95] E. Fetis, *op. cit,* p. 11.

[96] *Ibid.*, p. 13.

[97] J. Thuillier, *op. cit.*, pp. 494-502.

[98] Notamment avec Frédéric Schlegel qui visite le museum de Paris en 1802. Voir S. Sulzberger, *op. cit.*, pp. 45-48.

[99] La Commission temporaire des Arts succède en 1793 à la Commission des Monuments. Elle s'occupe de l'inventaire et de la conservation des objets d'arts et sciences de la nation.

[100] 10 germinal an II (30 mars 1794), rapport de la Commission temporaire des Arts au Comité d'Instruction ; publié par L. TUETEY, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts*, 1912-1918, t. I, Paris, pp. 115-116 (Collection de documents inédits sur l'histoire de France).

[101] *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, 1814, p. 115.

[102] *Loc. cit.*

[103] *Loc. cit.*

[104] *La Décade*, IV, nivôse-ventôse an III (décembre 1794-mars 1795) ; cité par E. POMMIER, *op. cit.*, p. 373.

[105] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/149 : s.d., ca. septembre 1800, *Note remise par le Conseil d'Administration de l'École centrale au citoyen de la Puente, président du Conseil général du département de la Dyle et député à Paris pour assister à la fête du 1er vendémiaire an IX.*

[106] *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, 1814, p. 115.

[107] R. VAN SCHOUT et B. DE PATOUL, « L'étude des primitifs flamands. Essai d'historiographie », *Les Primitifs flamands et leur temps*, (sous la dir. R. VAN SCHOUT et B. DE PATOUL), Louvain-la-Neuve, 1994, p. 5.

[108] *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, 1814, p. 115.

[109] *Loc. cit.*

[110] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106, 26.12.1817 : Malaise au maire de Bruxelles.

[111] *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, 1809, pp. 59-107.

[112] *Ibid.*, p. 141.

[113] *Ibid.*, p. 140.

[114] *Ibid.*, p. 139.

[115] *Ibid.*, p. 148.

[116] *Ibid.*, p. 123.

[117] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106, 26.12.1817 : Malaise au maire de Bruxelles.

[118] R. VAN SCHOUT et de B. PATOUL, *op. cit.*, p. 6.

[119] Ces salles ne présentent que des œuvres de seconde catégorie : « On a cru devoir isoler ces Tableaux, comme moins dignes d'être offerts aux regards du Public, jusqu'au moment où de nouvelles acquisitions permettront de remplacer avantageusement ce qui est médiocre ou copie ». Voir *Notice des tableaux et des autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, 1809, p. 39.

[120] E. FETIS, *op. cit.*, p. 89.

[121] A.N.P., F.21, n° 2239, sd ; cité par C. GEORGEL, « Montrer, éclairer, présenter », dans *La jeunesse des musées ; les musées de France au XIXe siècle*, (sous la dir. de C. GEORGEL), Paris, 1994, p. 202, (Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994).

[122] E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la révolution française*, Paris, 1991, pp. 118-123.

[123] En 1803, on trouve, par exemple, des œuvres de de Crayer dans les salle 2, 3, 4, et 5. Voir *Notice des tableaux et des autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, 1803.

[124] *Ibid.*, 1806, n.p.

[125] *Ibid.*, 1814.

[126] A.V.B.-F.P.C., n° 2218 : 23 ventôse an XI (14 mars 1803) : *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-École centrale et d'indiquer les dépenses auxquelles elle peut donner lieu.*

[127] « Il est expressément défendu aux préposés à la garde des objets dont se compose le Musée, ou à tout autre employé de cet établissement, d'exiger la moindre rétribution ». Voir A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 105/VI : 25 mars 1822, *Règlement pour le musée.*

[128] *Notice des tableaux et des autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, 1803, n.p. Le musée de Gand est également

ouvert deux jours par semaine et distingue un horaire d'hiver et un horaire d'été. Voir 24 brumaire an XI (15 novembre 1800), *Extrait du registre aux arrêtés du préfet du département de l'Escaut n° 8* ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe LXXXVI, p. 273.

[129] *Notice des tableaux et des autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour,* Bruxelles, 1806, p. I.

[130] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 105/VI : 25 mars 1822, Règlement pour le musée.

[131] C. GEORGEL, « Le musée et les musées, un projet pour le XIXe siècle », dans *La jeunesse des musées ; les musées de France au XIXe siècle*, (sous la dir. de C. GEORGEL), Paris, 1994, p. 16, (Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994).

[132] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 105/VI : 25 mars 1822, *Règlement pour le musée.* Pour les commentaires de personnalités du XIXe siècle visitant le musée de Bruxelles voir S. SULZBERGER, « Quelques notes d'Histoire concernant les débuts du Musée de Bruxelles », *B.M.R.B.A.B.*, 1952, pp. 145-150.

[133] *Notice des tableaux et des autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour,* Bruxelles, 1803, pp. 3-4.

[134] *Ibid.*, 1806, p. I.

[135] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 16 septembre 1808, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[136] Voir pp. 13-31

[137] Discours de Sergent. A.N.P., F.17.A, n° 1274, dossier 4 ; cité par F. BOYER, « L'organisation des conquêtes artistiques de la Convention en Belgique (1794) », *R.B.P.H.*, XLIX, 1971, p. 490.

[138] Cité par G. BRIERE, « Le peintre J. L. Barbier et les conquêtes artistiques en Belgique (1794) », *B.S.H.A.F.*, 1920, pp. 206-207.

[139] A.N.P., F.17a, liasse 1276 cité par C. LEMAIRE, « Notes sur l'activité des « agences d'extraction » adjointes aux armées de la République dans le Brabant entre 1792 et 1795 », *Archives et Bibliothèques de Belgique*, 1981, t. LII, p. 41.

[140] E. POMMIER, *op. cit.*, p. 42.

[141] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 26 floréal an V (15 mai 1797), l'A.C.D.D. au Jury temporaire des Arts.

[142] *Ibid.* : 6 ventôse an VI (24 février 1798), arrêté de l'A.C.D.D.

[143] Article 76 de la loi sur l'organisation des cultes du 18 germinal an X (8 avril 1802). La section IV traite *Des édifices destinés au culte* ; publié dans *Pasinomie*, t. XI, Bruxelles, 1836, pp. 90-105.

[144] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107/V : 15 décembre 1827, les directeurs du musée de Bruxelles au bourgmestre de Bruxelles.

[145] 30 décembre 1809, *Décret concernant les fabriques d'églises ;* publié dans *Pasinomie*, t. XIV, 1re série, Bruxelles, 1836, pp. 437-446.

[146] C. PERIER-D'IETEREN, « L'histoire de la restauration en Belgique et l'exemple du nettoyage des peintures », dans *Restauriergeschichte/Histoire de la Restauration*, t. II, Worms, 1993, p. 11, (Actes du Congrès international de Bâle, 1991).

[147] M.R.B.A.B.-A.F., n° B25/233 : 20 novembre 1815, Odevaere au maire de Bruxelles.

[148] M. J. VAN BREE, « De la restauration des tableaux de Rubens. Réflexions sérieuses. Notes historiques », *La Renaissance*, t. VII, 1845, pp. 187-188.

[149] 18.08.1815 : le maire de Gand au gouverneur de la province de Flandre orientale ; publié par C. PIOT, *op. cit.*, annexe CLXXIII, pp. 439-440.

[150] *Loc. cit.*

[151] Le décret du 6 octobre 1815, l'arrêté royal du 25 novembre 1815 et plus précisément, pour le Brabant méridional, l'arrêté du 13 août 1816 qui tous trois mentionnent l'impératif de « conservation et entretien ».

[152] 16 août 1824, *Arrêté royal portant que les fabriques et Administrations d'églises ne peuvent prendre des dispositions sur des objets dont le soin ne leur est pas expressément conféré par les lois, règlements et ordonnances existants,* dans *Pasinomie*, 2e série, t. VIII, Bruxelles, 1841.

[153] 7 janvier 1835, *Arrêté qui institue une Commission pour la conservation des monumens du pays* ; publié dans *Pasinomie*, 3e série, t. V, Bruxelles, 1835, pp. 10-11.

[154] C. PERIER-D'IETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, 1991, p. 21 et R.-H. MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, t. I, Bruxelles, 1967, p. 52.

[155] V. JOLY, « Nécessité de la création d'un musée national à Bruxelles », *La Renaissance*, t. XI, 1849, p. 161.

[156] Il s'agit de Gabriel Grupello (1644-1730), *Fontaine de Neptune et Thétis* ; cité par J. VAN LENNEP, *op. cit.*, p. 40.

[157] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 29 pluviôse an VI (17 février 1798), le directeur des Travaux publics à l'A.C.D.D.

[158] *Ibid.*, n° 4840 : s.d., Wérry, *Inventaire des tableaux, et autres objets d'arts, réservés dans les cantons de Louvain, Diest, Aarschot, Grez, Montaigu, Glabbeek, Londerzeel, Sempts, Campenhoudt, Tervueren, Ougaerde et Botersem.*

[159] *Instruction concernant la conservation des manuscrits, chartes, sceaux, livres imprimés, monuments de l'Antiquité et du Moyen-Age, statues, tableaux, dessins, et autres objets relatifs aux beaux-arts, aux arts mécaniques, à l'histoire naturelle, aux mœurs et usages de différents peuples, tant anciens que modernes, provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques et faisant partie des biens nationaux*, Paris, 1790 ; cité par E. POMMIER *op. cit.*, p. 50.

[160] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4857 : 22 floréal an V (11 mai 1797), l'Administration municipale de Woluwé-Saint-Etienne à l'A.C.D.D.

[161] *Ibid.*, n° 4852 : s.d., ca. messidor an V (Juin-juillet 1797), note de Bosschaert.

[162] *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des Arts, et adoptée par le Comité d'instruction publique, de la Convention nationale*, Paris, an II, p. 61.

[163] C. août 1785 : Bosschaert à Sauvage, publié par J.-J.GUIFFREY, *op. cit.*, p. 104.

[164] *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver...*, p. 62.

[165] *Loc. cit.*

[166] Ce tableau provenant du prieuré des Augustins de Groenendaal-lez-Bruxelles a disparu. Voir H. VLIEGHE, *op. cit.*, A.121.

[167] Ce tableau provenant de l'église du couvent des Sœurs Madelonnettes (dit Béthanie) à Bruxelles est actuellement au Musée des Beaux-Arts de Rennes. Voir *ibid.*, A.198.

[168] 1er octobre 1785, Bosschaert à Angiviller ; publié par J.-J. GUIFFREY, *op. cit.*, p. 108.

[169] A.N.P., F.17-A, 1276, dossier 4 : 5 vendémiaire an III (26 septembre1794), Barbier à la Commission des Arts ; cité par F. BOYER, « L'organisation des conquêtes artistiques de la Convention en Belgique (1794) », *R.B.P.H.*, t. XLIX,1971, p. 497.

[170] L'Administration fait généralement appel au menuisier Dut. Voir A.G.R.-A.C.D.D., n° 4843 : 23 ventôse an V (13 mars 1797) : le directeur des Travaux publics à l'A.C.D.D.

[171] *Ibid.*, n° 4841 : 24 prairial an V (12 juin 1797), arrêté de l'A.C.D.D.

[172] *L'enlèvement du corps de sainte Catherine par des anges en présence de différents saints*, provenant de l'église des Carmes Chaussés de Louvain, M.R.B.A.B.

[173] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4851 : 12 floréal an VI (1er mai 1798), note de Bosschaert.

[174] *Ibid.*, n° 4840 : 3e jour complémentaire an VI (20 septembre 1799), paiement de l'A.C.D.D.

[175] C'est notamment le cas à l'abbaye de Villers, voir *ibid.*, n° 4852 : s.d., note de Bosschaert.

[176] *Loc. cit.*

[177] *Ibid.*, n° 4840 : s.d., *État descriptif des inventaires donnés aux municipalités de Tirlemont et de Léau, touchant les objets d'arts et sciences et d'utilité pour l'instruction publique, par A.S. Pris.*

[178] 24 prairial an V (12 juin 1797), le commissaire du Directoire exécutif près de l'Administration municipale d'Anvers à l'Administration centrale du département des Deux-Nèthes ; publié par C. PIOT, *Rapport...*, annexe XLI, pp. 218-219.

[179] *Loc. cit.*

[180] A.N.P., F-17 1053, dossier 8 ; *Instruction pour la conduite d'un convoi de voitures, chargées d'objets de sciences et d'arts adressés de Maastricht au Comité d'instruction publique de la Convention nationale à Paris par les commissaires à la recherche des objets de sciences et d'arts dans les pays conquis*, cité par E. PERSOONS, *op. cit.*, p. 27.

[181] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/61 : 4 pluviôse an XI (24 janvier 1803) : le secrétaire du Musée Central des Arts à Bosschaert.

[182] *Ibid.*, n° B25/235-237 : 27 au 29 novembre 1815, procès-verbaux de réception des tableaux revenant de Paris.

[183] *Loc. cit.*

[184] Novembre 1815 : *Rapport fait à son Excellence Mgr. le Commissaire général de l'instruction publique, des arts et des sciences dans le Royaume des Pays-Bas, par J. Odevaere, peintre de la Cour de S.M.. et délégué à Paris pour la réclamation des tableaux et objets d'art appartenant aux provinces méridionales du Royaume* ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXVII, pp. 310-312. et M.R.B.A.B.-A.F., n° B22/151-153, transcription : 25 octobre 1815, Odevaere, Stier et Ommeganck au général Fagel.

[185] *Loc. cit.*

[186] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 107/III : 11 mars 1816, Thys au gouverneur du Brabant méridional.

[187] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/76 : 14 messidor an XI (3 juillet 1803), Bosschaert au préfet de la Dyle.

[188] 11 octobre 1785, Bosschaert à Angiviller ; publié par J.-J. Guiffrey, *op. cit.*, p. 111.

[189] F. Boyer, « L'organisation des conquêtes artistiques de la Convention en Belgique (1794) », *R.B.P.H.*, t. XLIX,1971, p. 496.

[190] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/62 : 11 vendémiaire an XII (4 octobre 1803), Gérard Scellier à Bosschaert.

[191] *Ibid.*, n° B22/151-153, transcription : 25 octobre 1815, Odevaere, Stier et Ommeganck au général Fagel.

[192] *Ibid.*, n° B22/156, transcription : 28 octobre 1815, C. J.Suer au général de Fagel.

[193] *Ibid.*, n° B22/151-153, transcription : 25 octobre 1815, Odevaere, Stier et Ommeganck au général Fagel.

[194] *Ibid.*, n° B21/59 : 24 vendémiaire an XII (17 octobre 1803) : Gérard Scellier à Bosschaert.

[195] Novembre 1815 : *Rapport fait à son Excellence Mgr. le Commissaire général de l'instruction publique, des arts et des sciences dans le Royaume des Pays-Bas, par J. Odevaere, peintre de la Cour de S.M. et délégué à Paris pour la réclamations des tableaux et objets d'art appartenant aux provinces méridionales du Royaume* ; cité par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXVII, pp. 310 - 312.

[196] *L'Oracle*, n° 319, 13 novembre 1815 ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXX, p. 351.

[197] *Ibid.*, n° 334, 19 novembre 1815 ; publié par *ibid.*, annexe CXX, p. 352.

[198] Il part le 31 octobre 1815 et arrive à Bruxelles le 20 novembre 1815. Voir novembre 1815 : *Rapport fait à son Excellence Mgr. le Commissaire général de l'instruction publique, des arts et des sciences dans le Royaume des Pays-Bas, par J. Odevaere, peintre de la Cour de S.M. et délégué à Paris pour la réclamation des tableaux et objets d'art appartenant aux provinces méridionales du Royaume* ; publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXVII, pp. 310-312. et *L'Oracle*, n° 326, 20 novembre 1815, publié par *ibid.*, annexe CXX, p. 352.

[199] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4841 : 1er prairial an V (20 mai 1797), l'Administration municipale du canton d'Anderlecht à l'A.C.D.D.

[200] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/62 : 11 vendémiaire an XII (4 octobre 1803), Gérard Scellier à Bosschaert.

[201] G. Schmook *op. cit.*, p. 91.

[202] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4841 : 7 prairial an V (26. mai 1797), l'A.C.D.D. à l'Administration municipale du canton d'Anderlecht.

[203] *Histoire de Bruxelles*, (sous la dir. de M. Martens), Toulouse, 1976, p. 303.

[204] Novembre 1815 : *Rapport fait à son Excellence Mgr. le Commissaire général de l'instruction publique, des arts et des sciences dans le Royaume des Pays-Bas, par J. Odevaere, peintre de la Cour de S.M. et délégué à Paris pour la réclamation des tableaux et objets d'art appartenant aux provinces méridionales du Royaume*, publié par C. Piot, *Rapport...*, annexe CXVII, pp. 310-312.

[205] Voir p. 125.

[206] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/149 : s.d., ca. septembre 1800, *Note remise par le Conseil d'Administration de l'École centrale au citoyen de la Puente, président du Conseil général du département de la Dyle et député à Paris pour assister à la fête du 1er vendémiaire an IX.*

[207] G. Schmook *op. cit.*, p. 73.

[208] C. août 1785 : Bosschaert à Sauvage ; cité par J.-J. Guiffrey, *op. cit.*, p. 104.

[209] M.R.B.A.B.-A.F., n° B300/365 : 13 floréal an XII (3 mai 1804) : Corbet à Bosschaert.

[210] *Ibid.*, n° B30/354-356 : s.d., le maire de Bruxelles au commissaire général des Sciences et des Arts.

[211] *Loc. cit.*

[212] M.R.B.A.B.-A.F., n° B22/155, transcription : 8 octobre 1815, Stier et Cambier au général Fagel.

[213] *Ibid.*, n° B25/235-237 : 27 au 29 novembre 1815, procès-verbaux de réception des tableaux revenant de Paris.

[214] Voir pp. 125-127.

[215] M.R.B.A.B.-A.F., n° B25/245 : 21.12.1815, le maire de Bruxelles au gouverneur du Brabant méridional.

[216] *Ibid.*, n° B25/272 : 10 et 11 janvier 1816, procès-verbal de décaissement des tableaux revenus de Paris.

[217] A.V.B.-F.T.P., n° 33215 : 1er août 1807, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[218] A.V.B.-P.V. des arrêtés de la mairie, n° 2, F.15.23, f.68 recto.

[219] A.V.B.-F.T.P., n° 33215 : 9 frimaire an XIV (30 mai 1805) : Bosschaert au maire de Bruxelles.

[220] *Ibid.* : 21 frimaire an XIV(12 décembre 1805) : le maire de Bruxelles à Lavigne, fontainier plombier.

[221] *Ibid.* : 20 décembre 1814, *Rapport au maire par le directeur des Travaux publics.*

[222] *Loc. cit.*

[223] E. Fetis, *op. cit.*, p. 86.

[224] A.V.B.-F.T.P., n° 33215 : 23 juillet 1811, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[225] *Ibid.* : 25.08.1809, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[226] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4824 : 22 vendémiaire an V (13 octobre 1796) : C. de la Serna à l'A.C.D.D.

[227] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 19 fructidor an XIII (6 septembre 1805), Bosschaert au maire de Bruxelles.

[228] *Ibid.* : 4 décembre 1812, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[229] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/81-83 : avant le 19 germinal en VI (8 avril 1798), *Note des tableaux à réserver pour le musée de Bruxelles et qui ont été déposés provisoirement à la ci-devant Cour.*

[230] *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver...*, p. 62.

[231] A.V.B.-F.T.P., n° 33215 : 13 janvier 1817, *Rapport fait à monsieur Malaise par le concierge Pitot.*

[232] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 105/VI : 25 mars 1822, *Règlement pour le musée.*

[233] *Loc. cit.*

[234] *Loc. cit.*

[235] C'est notamment le cas de P. Philippot, « Histoire et actualité de la restauration », *A.H.A.A.*, t. XII, 1990, p. 135.

[236] Sur la transposition des tableaux d'un support à un autre, voir R.-H. Marijnissen, *op. cit.*, pp. 35-37.

[237] La première transposition en France est faite par R. Picault avec quelques années de retard par rapport à l'Italie. Voir G. Emile-Male, « La première transposition au Louvre en 1750 : la Charité d'Andrea del Sarto », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1982, n° 3, pp. 223-230.

[238] G. Emile-Male, « Survol sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre », dans *Restauriergeschichte/Histoire de la Restauration*, Worms, 1991, t. I, p. 86, (Actes du Congrès international d'Interlaken, 1989).

[239] Voir G. Emile-Male, « Jean-Baptiste Le Brun (1748-1813). Son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre », *Paris et Ile-de France*, t. VIII, 1956, pp. 371-417.

[240] Voir G. Emile-Male, *Inventaire et restauration au Louvre de tableaux conquis en Belgique. Septembre 1794-février 1795*, Gilly, 1994.

[241] 24 août 1767 : Cobenzl au prévôt d'Affligem ; cité par C. Perier-D'ieteren, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecure*, Liège, 1991, p. 20.

[242] E. Laloire, « Thys Pierre-Joseph », dans *Biographie nationale*, t. XXV, Bruxelles, 1930-1932, col. 213-215.

[243] G. Emile-Male, *Inventaire et restauration...*, p. 91.

[244] *Ibid.*, pp. 51-52.

[245] Cette technique est expliquée en détail par *ibid.*, p. 53.

[246] Sébastien Bourdans, *La peste des Philistins.*

[247] A.G.R.-N.G.B, n° 19.103, notaire P. Carely.

[248] M.R.B.A.B.-A.F., n° B30/354-356 : s.d., le maire de Bruxelles au commissaire général des Sciences et des Arts.

[249] *Ibid.*, n° B24/162-164 : avant le 19 germinal an VI (8 avril 1798), *Note des tableaux déposés à la ci-devant Cour, et qui mériteraient d'être conservés pour le museum de Bruxelles.*

[250] *Loc. cit.*

[251] *Ibid.*, n° B29/328 : 25 brumaire an IX (16 novembre 1800), Bosschaert à l'École centrale.

[252] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/94-95 : s.d., ca. fin 1802, Bosschaert au préfet de la Dyle.

[253] *Ibid.*, n° B29/334 : 12 septembre 1808, le maire de Bruxelles à Bosschaert.

[254] D. POULOT, « Le droit au musée : un droit du citoyen ? » dans *Les Droits de l'homme et la conquête des libertés. Des Lumières aux révolutions de 1848,* Grenoble, 1988, p. 333. (actes du colloque de Grenoble-Vizille 1986).

[255] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4783 : 10 brumaire an V (31 octobre 1796), Potdevin à l'A.C.D.D.

[256] A.G.R.-P.D., portefeuilles, n° 849 : 12 ventôse an XI (4 mars 1803), Sterstradens au préfet.

[257] Il orna à Bruxelles le palais des archiducs et fit des peintures de fleurs, d'histoire et de genre. Voir E. LALOIRE, *op. cit.*, col. 213-215.

[258] E. Laloire qui ne parle pas de ses restaurations pour le musée note qu'« Il s'occupa beaucoup, avec talent également, à restaurer d'anciens tableaux, notamment en 1803 et 1804, pour la duchesse d'Arenberg ». Voir *loc. cit.*

[259] *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver...*, p. 61.

[260] Notamment en 1804 un *paysage* de J. I. Ruisdael ; voir E. FETIS, *op. cit.*, p. 53. En 1812 Frans Floris, Sainte famille ; voir C. HEESTERBEEK-BERT, « Enkele rechtzettingen met betrekking tot de herkomst van een aantal schilderijen uit de verzameling van de Koninlijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel », *B.M.R.B.A.B.*, 1985-1988, n°s 1-3, p. 486. Egalement en 1810, *La conversion de saint Hubert* par Jacques d'Arthois, voir *ibid.*, p. 481.

[261] E. FETIS, *op. cit.*, p. 10.

[262] M.R.B.A.B.-A.F., n° B25/272 : 10 janvier 1816, procès-verbal de décaissement des tableaux revenus de Paris.

[263] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 25 mars 1816, reçu.

[264] *Ibid.*, n° 107/III : 10 mai 1817 : reçu.

[265] E. FETIS, *op. cit.*, pp. 81-82.

[266] Il travaille pour le duc Prosper-Louis d'Arenberg, il lui achète des œuvres et en restaure, notamment des « tableaux de valeur de Q. Metsys, O. Venius, Watteau, de Crayer » Voir E. LALOIRE, *op. cit.*, col. 209.

[267] M.R.B.A.B.-A.F., n° B29/330 : 26 pluviôse an XIII (15 février 1805), le maire de Bruxelles à Bosschaert.

[268] Il s'agit du Raphaël, *Sainte Vierge avec son enfant, mise sur un trône accompagnée d'autres saints, sur le devant des anges tenant un rouleau de musique.*

[269] M.R.B.A.B.-A.F., n° B30/351 : 9 octobre 1815, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[270] Sur la technique du rentoilage au XVIIIe et les changements dans la composition des adhésifs au début du XIXe, voir R.-H. MARIJNISSEN, *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, t. I, Bruxelles, 1967, pp. 34-35 et pp. 44-45.

[271] Voir G. EMILE-MALE, *Inventaire et restauration au Louvre de tableaux conquis en Belgique. Septembre 1794-février 1795,* Gilly, 1994.

[272] M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/81-83 : avant le 19 germinal en VI (8 avril 1798), *Note des tableaux à réserver pour le musée de Bruxelles et qui ont été déposés provisoirement à la ci-devant Cour.*

[273] 19 novembre 1785, Bosschaert à Angiviller ; publié par J. J. GUIFFREY, *op. cit.*, p. 119.

[274] *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver...*, p. 61.

[275] *Loc. cit.*

[276] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n°106 : 1er octobre 1811, Bosschaert au maire de Bruxelles. La liste avec les prix est publiée par C. HEESTERBEEK-BERT, *op. cit.*, pp. 492-493.

[277] G. EMILE-MALE, *op. cit.*, p. 88.

[278] M.R.B.A.B.-A.F., n° B29/344 : 29 juillet 1816, observations de P.-J. Thys.

[279] Notamment avec Matthieu Verbert. Voir C. PERIER-D'IETEREN, « L'histoire de la restauration en Belgique et l'exemple du nettoyage des peintures », dans *Restauriergeschichte/Histoire de la Restauration*, t. II, Worms, 1993, p. 11 (Actes du Congrès international de Bâle, 1991).

[280] Sur Etienne Le Roy (1808-1878), voir E. VERHALLE, *Onderzoek naar de bedrijvigheid van de schilderijenrestaurateur Etienne-Victor Le Roy. Een bijdrage tot de geschiedenis van de restauratie in de 19e eeuw in Belgie*, 2 tomes, Gand, 1961-1962 (Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde der Rijksuniversiteit te Gent).

[281] C. PERIER-D'IETEREN, *op. cit.*, p. 20.

[282] Arrêté royal du 17 août 1957. Voir C. PERIER-D'IETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, 1991, p. 64.

[283] M. BRUWIER, *op. cit.*, p. 32.

[284] J.-B. DESCAMPS, *op.cit.*, Paris-Anvers, 1792.

[285] M. BRUWIER, *op. cit.*, p. 32.

[286] DERIVAL, *op. cit.*, 6 t., Amsterdam, 1782-1783.

[287] M. BRUWIER, *op. cit.*, p. 32.

[288] K. POMIAN *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, 1987, pp. 164-168.

[289] 30 septembre 1777 : Charles de Lorraine au magistrat de Bruxelles publié par G. MAYER, *op. cit.*, p. 27.

[290] C'est le cas de A. L. Millin qui veut, à ses frais, lancer un ouvrage *Antiquités nationales, ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire français*. Voir 9 décembre 1790 : intervention de A. L. Millin à l'Assemblée nationale ; cité par E. POMMIER, *op. cit.*, p. 53.

[291] 15 décembre 1790 : *Instruction concernant la conservation des manuscrits, chartes, sceaux, livres imprimés, monuments de l'Antiquité et du Moyen-Age, statues, tableaux, dessins, et autres objets relatifs aux beaux-arts, aux arts mécaniques, à l'histoire naturelle, aux mœurs et usages de différents peuples, tant anciens que modernes, provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques et faisant partie des biens nationaux*, Paris, 1790. Ensuite 1er juillet 1791 : *Instruction pour la manière de faire les états et notices des monuments de peinture, sculpture, gravure, dessins, etc., provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques supprimés, et dont l'envoi est demandé promptement par les comités réunis d'Administration ecclésiastique et d'aliénation des biens nationaux*, Paris,1791. Nous avons surtout utilisé : *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des Arts , et adoptée par le Comité d'instruction publique, de la Convention nationale*, Paris, an II.

[292] Ils se trouvent tous dans A.G.R.-A.C.D.D., n° 4840-4863.

[293] *Instruction pour la manière de faire les états et notices ...* cité par E. POMMIER, *op. cit.*, p. 51.

[294] A.G.R.-A.C.D.D., n° 4848 : 3 thermidor an VI (21 juillet 1798), *Note des tableaux, marbres, sculptures et boiseries qui se trouvent dans l'Église de la cidevante Abbaye de Grimberghe.*

[295] *Ibid.*, n° 4840 : s.d., *État des tableaux qui se trouvent dans les maisons religieuses supprimées aux cantons de Genappe, Nivelles, Hall, Tubize et Lennick Saint-Martin.*

[296] *Ibid.*, n° 4824 : 15 pluviôse an VII (4 février 1799), le ministre de l'Intérieur aux commissaires du Directoire exécutif près les Administrations centrales des départements.

[297] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106, 26 décembre 1817 : Malaise au maire de Bruxelles.

[298] Par exemple, M.R.B.A.B.-A.F., n° B21/77 : 17 prairial an VIII (6 juin 1800), *Note des tableaux qui ont été déposés dans une chambre souterraine de la ci-devant Cour.*

[299] *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, 1803.

[300] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106 : 29 octobre 1806, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[301] *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, 1803, 1806, 1809, 1811, 1814.

[302] A.V.B.-F.I.P., 1re série, n° 106, 29 octobre 1806, Bosschaert au maire de Bruxelles.

[303] C. GEORGEL, « Petite histoire des livrets de musées », dans *La jeunesse des musées ; les musées de France au XIXe siècle*, (sous la dir. de C. GEORGEL), Paris, 1994 ; p. 212, (Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994).

[304] H. VLIEGHE, *op. cit.*, A.110

[305] *Notice des tableaux et des autres objets d'arts exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour*, Bruxelles, 1806, p. 22.

[306] *Ibid.*, 1814, p. 87.

[307] *Ibid.*, p. 25.

[308] *Loc. cit.*

[309] A. SCHNAPPER « Tourisme et bien public : à propos des catalogues de musées à la fin du XVIIIe siècle », dans *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre,* (sous la dir. de Ed. POMMIER), Paris, 1995, p. 627 (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).

[310] *Code de déontologie professionnelle de l'I.C.O.M.*, 1986, p. 22. (15e Assemblée générale de l'I.C.O.M., Buenos-Aires, 1986).

Conclusions générales

Le mouvement de sécularisation étudié s'étend de la période autrichienne au début de l'indépendance belge. Les premières sécularisations d'œuvres d'art et leurs conséquences apparaissent, sous la période autrichienne, de 1773 à 1785, suite à la suppression de la confrérie des Jésuites sous Marie-Thérèse et des ordres contemplatifs sous Joseph II. La période française voit se succéder trois mouvements : les conquêtes artistiques de la Convention entre juillet 1794 et février 1795, la recherche des objets d'art et science du Directoire entre 1797 et 1799 et, sous le Consulat et l'Empire, la gestion de ces œuvres sécularisées avec l'officialisation du musée de Bruxelles et la recontextualisation partielle. La période hollandaise décidera du sort des œuvres restituées par Paris et le gouvernement belge affermira à la fois le statut de la décontextualisation par l'achat du musée de Bruxelles et celui de la recontextualisation par une infrastructure assurant la conservation. Si la période autrichienne, la Convention et le Directoire présentent trois types de sécularisations différentes, le Consulat, l'Empire, la période hollandaise et la Belgique indépendante se soucient plutôt de la gestion des œuvres sécularisées.

Les spécificités des sécularisations successives se marquent de manière quantitative et qualitative. Ainsi, sous la période autrichienne et le Directoire, la sécularisation est la conséquence de suppressions d'ordres religieux et touche des œuvres indépendamment de leur qualité artistique. Si beaucoup sont concernées par la première sécularisation, le Directoire amplifie le mouvement lorsqu'il généralise la suppression du clergé régulier et séculier. Par contre, les conquêtes artistiques de la Convention sécularisent moins d'œuvres d'art puisqu'il ne s'agit plus de la conséquence d'une politique religieuse mais bien artistique et s'appliquent donc exclusivement à des œuvres de haute qualité.

L'ensemble des sécularisations décontextualise des milliers d'œuvres d'art qui sont soit vendues, sous la période autrichienne, soit conservées, sous la Convention et le Directoire. La conservation des œuvres sous ces deux régimes s'exprime par le placement dans une collection existante ou en formation. Les œuvres sont décontextualisées, dans le premier cas à Paris, dans le second à Bruxelles. Les débuts

du mouvement de sécularisation aboutissent à l'exportation d'œuvres d'art puisqu'elles sont achetées par des collectionneurs étrangers sous les Autrichiens et partent au *museum* de Paris sous la Convention. Pendant le Directoire, la sécularisation permet, pour la première fois, de conserver des œuvres à Bruxelles. L'Empire avec les envois de tableaux au musée de cette ville, et le début de la période hollandaise avec les restitutions, permettront de ramener la plupart des œuvres exportées lors des conquêtes artistiques.

Avec la décontextualisation, coexiste un mouvement de recontextualisation au sein des établissements ecclésiastiques. Ce phénomène est peu présent lors des sécularisations autrichiennes et s'exprime alors, soit par l'achat par des ecclésiastiques, soit par l'exception de ventes. Dans les deux cas, elle sous-tend la restitution du droit de propriété. Un second mouvement débute sous le Consulat, suite au Concordat, et touche les œuvres issues des suppressions d'établissements religieux sous le Directoire. Ce mouvement est plus massif et s'exprime sous forme de mises en dépôt, avec obligation de conservation et de restitution éventuelle de l'œuvre au musée de Bruxelles. Enfin, Guillaume Ier recontextualise une partie des œuvres revenues de Paris avec obligation de fournir de bonnes conditions de conservation, mais leur statut est flou et les arrêtés ne restituent pas clairement le droit de propriété aux ecclésiastiques. Lorsque l'œuvre d'art est recontextualisée dans un édifice religieux, la valeur culturelle domine désormais la valeur cultuelle et l'église devient un lieu de compromis entre les dimensions religieuse et artistique, cultuelle et éducative. Les ecclésiastiques doivent dorénavant répondre à des critères de conservation et d'emplacement d'œuvres qui ne sont toutefois plus clairement leur propriété.

Tout au long de la période étudiée dans cet ouvrage, outre les multiples initiatives personnelles dont celles de Guillaume Bosschaert, l'institutionnalisation de la décontextualisation et de la recontextualisation s'amplifie. L'Etat légifère et officialise une situation parfois officieuse. Les structures chargées d'effectuer les sécularisations et de gérer leurs conséquences se spécialisent en matière artistique et prennent des décisions de gestion qui tendent à se nationaliser. Au Comité jésuitique et à la Caisse de Religion, la période française substitue la Commission de l'Instruction publique, l'organisme de la recherche des objets d'art et science pour un musée dépendant officieusement de l'École centrale, un Jury des Arts, puis une collection officielle. La période hollandaise met sur pied des commissions de tri et placement, et le gouvernement belge institue la Commission royale des Monuments et des Sites qui gère le patrimoine indépendamment du lieu de conservation. L'État belge, par l'acquisition du musée de Bruxelles qui accède à une dimension nationale, uniformise le statut de ces collections et légitime, par cet achat, le phénomène de sécularisation qui est à la base du musée.

Le choix de conserver les œuvres sécularisées au sein d'une institution muséale a entraîné de nombreuses difficultés. Les défenseurs du musée doivent développer une argumentation permettant de légitimer cette nouvelle institution. Ils soulignent particulièrement sa fonction éducative à laquelle ils ajoutent l'intérêt économique, politique et les bonnes conditions de conservation. Mais dès les premières sécularisations, les difficultés financières sont un obstacle majeur : les commissaires, lors de la recherche des objets d'art et science dans le département de la Dyle, ne

13. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Montée au Calvaire*, toile cintrée, 569x355 cm, M.R.B.A.B. Cette œuvre peinte pour le maître-autel de l'abbaye d'Affligem fut restituée par le gouvernement français en 1815.

14. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Pietà avec saint François*, toile cintrée, 420x332 cm, M.R.B.A.B. Cette *Pietà* peinte pour l'église des Capucins à Bruxelles fut envoyée au Louvre en 1794 et restituée en 1815. Appartenant à un établissement ecclésiastique supprimé, elle fut placée au musée de Bruxelles.

15. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Assomption de la Vierge*, toile cintrée, 500x338,5 cm, M.R.B.A.B. Comme l'œuvre précédente, ce tableau originellement placé à l'église des Carmes déchaussés de Bruxelles fut restitué en 1815.

16. Gilles Lambert Godecharle (1750-1835), *Philippe de Champaigne (1602-1674)*, 1813. buste, plâtre, H.66 L.59 P.35 cm, M.R.B.A.B. Guillaume Bosschaert désirait l'envoi par Paris de tableaux de l'école flamande pour les placer au musée de Bruxelles. Paris, par contre, préférait enrichir les collections départementales d'œuvres de toutes les écoles et particulièrement de l'école française. Les tableaux de Philippe de Champaigne offraient un compromis : né à Bruxelles, cet artiste passa la majorité de sa vie en France.

17. Pétition du citoyen Bosschaert, 14 ventôse an X (5 mars 1802). A.G.R. — P.D. Guillaume Bosschaert demanda au ministre la confirmation de sa nomination en tant que conservateur du musée de Bruxelles. Il récapitula dans cette pétition ses différentes actions antérieures dans le domaine artistique.

18. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Sainte Geneviève*, toile, 147x57 cm, M.R.B.A.B. Ces deux œuvres envoyées au musée en 1802 furent peintes pour l'église Saint-Séverin à Paris.

19. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Saint Joseph*, toile, 147x57 cm, M.R.B.A.B.

20. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Saint Vincent*, bois, 188x60 cm, M.R.B.A.B. Ces deux œuvres envoyées au musée en 1811 ornaient l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, paroisse des rois de France. La seconde représente le saint patron de cette église.

21. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Saint Germain d'Auxerre*, bois, 188x60 cm, M.R.B.A.B.

22. Giulio Cesare Procaccini (ca 1570-1625), *Saint Sébastien secouru par les anges*, bois, 285x139 cm, M.R.B.A.B. La campagne d'Italie de Napoléon enrichit le musée de Paris de nombreuses œuvres de l'école italienne. Suite au désir du gouvernement d'offrir un panorama général de l'art dans les collections départementales, le musée de Bruxelles reçut plusieurs œuvres italiennes. Celle-ci était placée, avant la Révolution française, à l'église Santa Maria Presso San Celso à Milan.

23. Guido Reni (1575-1642), *Fuite en Egypte*, toile, 169x120 cm, M.R.B.A.B. Cette œuvre fut envoyée en 1802 par Paris au musée de Bruxelles. Elle appartenait aux collections royales qui furent nationalisées sous la Révolution. Elle fut réclamée en 1815 par la France avec d'autres œuvres des anciennes collections royales mais le musée s'opposa à cette restitution.

24. Francesco Guardi (1712-1793), *Le doge Alvise IV Mocenigo se montrant au peuple dans la basilique San Marco*, toile, 67x100 cm, M.R.B.A.B. Cette œuvre vénitienne faisait partie du second envoi par Paris en 1811. Elle appartient à un cycle de douze peintures de Guardi consacrées aux *Fêtes vénitiennes*. Suite aux envois sous l'Empire, les tableaux ont été dispersés entre le Louvre, le musée de Bruxelles et celui de Grenoble.

25. Polydore Comein (1848-1907), *Gaspar de Crayer (1585-1669)*, 1883. buste, bronze. H. 84 L. 41 P. 58,5 cm, M.R.B.A.B. Le peintre Gaspar de Crayer, contemporain de Rubens, était très apprécié au XVIIIe siècle et faisait partie, au même titre que Rubens et Van Dyck de la « trilogie de l'école flamande ». Il fut d'autant plus glorifié sous la période française qu'il fut le seul de la trilogie dont quelques œuvres restèrent à Bruxelles lors de la sécularisation.

26. Gaspar de Crayer (1584-1669), *Pietà avec les portraits de Henric van Dongelberghe bourgmestre de Bruxelles et de sa femme Adriana Borluut*, bois, 159x110 cm, M.R.B.A.B. Lorsque cette *Pietà* fut enlevée de l'église du Grand-Béguinage à Bruxelles par les commissaires, Madame Desteenland la réclama en arguant que cette œuvre n'appartenait pas aux biens de l'église puisqu'il s'agissait d'une fondation privée. Cependant, l'administration n'accepta pas de la lui restituer.

27. Gaspar de Crayer (1584-1669), *Pêche miraculeuse*, toile, 229x330 cm, M.R.B.A.B. Cette *Pêche miraculeuse* était placée dans la salle de réunion de la corporation des marchands de poissons à Bruxelles. Les corporations furent en effet supprimées et leurs biens, comme ceux des établissements ecclésiastiques, furent nationalisés.

28. Gaspar de Crayer (1584-1669), *Martyre de saint Blaise*, toile, 383.5x235 cm, M.R.B.A.B. Cette œuvre sécularisée sous le Directoire et placée au musée de Bruxelles, provient de l'abbaye norbertine de Dielegem.

29. Maître de la vie de Joseph (actif à Bruxelles fin XVe siècle) dit aussi Maître de l'abbaye d'Affligem, *Triptyque de l'abbaye d'Affligem*, partie centrale : *Christ en croix*, bois, 144x85 cm, M.R.B.A.B. Dans les œuvres sécularisées, beaucoup appartenaient à la catégorie des tableaux « gothiques » aujourd'hui appelés « primitifs ». Leur concentration facilita la réévaluation de ce type d'œuvres alors peu appréciées. Ce triptyque provient de l'abbaye d'Affligem.

30. Charles-Louis Corbet (1758-1808), *Napoléon Bonaparte, premier Consul (1769-1821)*, an XII (1803-1804), buste, plâtre, H.75 L.55,5 P 30 cm, M.R.B.A.B. Guillaume Bosschaert, conservateur du musée de Bruxelles, écrivit personnellement à Napoléon Bonaparte pour obtenir des œuvres. Après le premier envoi de Paris en 1802, il commanda cette œuvre à Charles-Louis Corbet.

peuvent transporter à Bruxelles toutes les œuvres réservées et le musée, qui n'est pas reconnu officiellement sous le Directoire, fonctionne sans subside aux dépens de l'Ecole centrale. Guillaume Bosschaert se bat pour obtenir la reconnaissance officielle du musée de Bruxelles au travers de la création d'une École spéciale mais ce projet avorte. Il sera reconnu progressivement au fil du Consulat et de l'Empire par l'arrêté de septembre 1801, la suppression de l'École centrale, la municipalisation des bâtiments, et trouvera un statut totalement clarifié, à la faveur de l'indépendance, suite à l'achat par l'État. La muséalisation des œuvres religieuses a également nécessité le développement d'une argumentation juridique en vue de légitimer le transfert de propriété que représente la sécularisation, passage du domaine du religieux au civil. Les défenseurs du musée doivent également faire face aux problèmes pratiques en matière artistique, depuis la prise de l'œuvre dans l'établissement ecclésiastique jusqu'à sa présentation au public dans l'ancien palais de Charles de Lorraine. A chaque étape, il s'agit de milliers d'œuvres qu'ils doivent inventorier, trier, sélectionner, transporter, attribuer, dater, décrire, conserver, présenter, enrichir, publier et restaurer. La période étudiée se caractérise par un bouillonnement où s'affrontent théorie et pratique. Si la première parvient à bien énoncer des méthodes et des moyens d'agir, la seconde n'est qu'embûches par manque d'argent, manque de spécialisation, l'importance de la masse d'œuvres à gérer, les carences techniques et l'instabilité politique.

Dans la succession des régimes politiques, la période française, du point de vue de l'histoire de la sécularisation des œuvres d'art, apparaît comme une charnière plutôt que comme une rupture, une évolution plutôt qu'une révolution. Elle constitue un véritable « laboratoire » suite au nombre impressionnant d'œuvres sécularisées qu'elle doit gérer, tout en bénéficiant de l'expérience acquise sous la période autrichienne, et en se prolongeant par l'officialisation que lui procureront les gouvernements hollandais et belge. Il s'agit donc bien de prémices autrichiennes, de développements français et de prolongements hollandais et belges que certains protagonistes ont d'ailleurs vécu de bout en bout.

Les événements touchant au domaine artistique suite à la sécularisation, de 1773 à 1842 — les réflexions techniques, muséographiques, l'évolution du goût, l'implication d'artistes et amateurs d'art et les réflexions artistiques — témoignent, en quelques générations, d'un nouveau comportement face à l'œuvre d'art et de la prise de conscience d'un patrimoine artistique. Cette prise de conscience a amené l'Etat à se responsabiliser en matière de conservation des œuvres d'art, qu'elles soient décontextualisées dans un musée ou recontextualisées dans une institution ecclésiastique.

Biographie des principaux acteurs de la sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant entre 1773 et 1842

Barbier, Jacques-Luc (1769-1860). Peintre, militaire français. Jacques-Luc Barbier joua un rôle important lors des conquêtes artistiques des Français en 1794. Il avait alors vingt-cinq ans et bénéficiait d'une formation de peintre acquise auprès du célèbre David. Engagé dans les troupes révolutionnaires de l'armée du Nord comme lieutenant du cinquième régiment de hussards, il fut responsable avec Léger des prises de peintures et de sculptures au profit de Paris. Il joua également un rôle dans la justification de ces prises par la thèse du « rapatriement » des œuvres d'art dans le pays de la liberté, la France. Il critiqua les agents de la Commission du Commerce chargés comme lui des « extractions ». Après les prises artistiques dans les Pays-Bas, il retournera en France où il remportera un prix au Salon de 1797.

Bosschaert, Guillaume-Jacques-Joseph (1737-1815). Peintre, conservateur de musée, administrateur bruxellois. Guillaume-Jacques-Joseph Bosschaert fut l'acteur principal de la sécularisation des œuvres d'art sous les périodes autrichienne et française. Il possédait une formation à la fois artistique et juridique. Diplômé en droit et formé dans l'atelier d'André Lens, il avait commencé sa carrière juridique au service du ministre plénipotentiaire Cobenzl pour qui il avait effectué plusieurs voyages notamment à Paris et en Angleterre. Bien qu'il eût cessé de travailler pour le gouvernement autrichien à la mort de Cobenzl en 1770, il exerça toute sa vie, à côté de ses activités artistiques, son métier de notaire. Jouissant d'une réputation d'esthète, il s'était lié avec les familles de Neny, d'Ursel, Depestre de Seneffe et avec le prince de Ligne. En 1779, il avait tenté de fonder une société d'artistes en réaction contre l'Académie. Il avait acheté des œuvres pour le duc d'Arenberg à la vente des biens de Charles de Lorraine et avait fait l'acquisition de tableaux à Munich pour le comte d'Angiviller. Guillaume Bosschaert possédait déjà une bonne connaissance du milieu artistique lorsque le gouvernement fit appel à lui en 1785 pour inventorier et vendre les œuvres sécularisées provenant des couvents supprimés. Lors de la vente, il fournit secrètement des œuvres au comte d'Angiviller qui désirait enrichir les collections royales de Louis xvi. En 1791, il voyagea en Italie avec le duc aveugle Louis-Engelbert d'Arenberg et le peintre Pierre-Joseph-Célestin François. Durant la première période française, il fut élu parmi les quatre-vingts représentants provisoires de Bruxelles. Parti en Allemagne, il ne revint qu'en 1795 pour se consacrer, pendant vingt ans, à la création du musée de Bruxelles. Après avoir concentré à Bruxelles les œuvres sécularisées entre 1797 et 1799 dans le département de la Dyle, il en fit l'inventaire et fut nommé conservateur de ce dépôt dont il fera un musée. Afin d'enrichir la collection, Guillaume

Bosschaert fit sept voyages à Paris entre 1801 et 1811 et obtint deux envois de tableaux par le gouvernement français. Son rôle au sein du musée de Bruxelles ne l'empêcha pas d'exercer la fonction d'inspecteur honoraire de l'Académie de Bruxelles, de participer à la fondation de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles et d'exposer ses œuvres personnelles au salon de 1813. Guillaume Bosschaert mourut le 14 décembre 1815 au moment où de nombreux chefs-d'œuvre de l'école flamande étaient restitués aux Pays-Bas par Paris.

DUMESNIL, Frédéric (1re décennie du XVIIIe siècle-1791). Peintre, restaurateur bruxellois. Frédéric Dumesnil fut l'un des acteurs principaux de la sécularisation des œuvres d'art sous Marie-Thérèse. Il avait obtenu sa maîtrise à la corporation des peintres de Bruxelles en 1733. Il avait peint de nombreuses œuvres pour Charles de Lorraine et des établissements ecclésiastiques brabançons dont la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles et l'abbaye cistercienne d'Aywières. Sa notoriété était déjà bien établie lorsque le gouvernement fit appel à lui entre 1773 et 1777 pour expertiser, cataloguer et restaurer les tableaux provenant des jésuites. Frédéric Dumesnil joua un rôle de premier plan dans l'histoire de la restauration des œuvres aux Pays-Bas. Il aurait été le premier à y appliquer la technique de la transposition. Il semble également avoir été à l'origine de la tentative de création de musée à Bruxelles suite à la sécularisations des œuvres des jésuites.

JANSSENS, François-Joseph (1744-1816). Sculpteur, administrateur bruxellois. François-Joseph Janssens fut en 1747 l'un des experts nommés par le gouvernement autrichien pour trier les œuvres jésuites sécularisées. Il réapparaîtra également lors de la recherche d'objets d'arts et sciences dans le département de la Dyle. Après une formation à l'Académie de Bruxelles puis à l'atelier du sculpteur Verschaffelt, il avait voyagé en Allemagne et en Italie. Rentré à Bruxelles en 1770, il conjugua production artistique et diverses charges administratives liées au domaine artistique. En 1777, année où il expertisa trois statues des œuvres jésuites sécularisées, il restaura à Bruxelles plusieurs fontaines, aqueducs et égouts. L'année suivante il participa à l'embellissement du parc de Bruxelles et à la mort de Charles de Lorraine en 1780, il expertisa plusieurs de ses œuvres. Sous la révolution brabançonne et la période française, les charges se succédèrent : il fut élu parmi les quatre-vingts représentants provisoires de Bruxelles et fut nommé officier municipal ainsi que directeur des Travaux publics. C'est à ce titre qu'il aurait sauvé du vandalisme plusieurs sculptures de la Grand-Place de Bruxelles et qu'il participa à la recherche des objets d'arts et sciences. Il donna l'impulsion vers la conservation de ces œuvres à Bruxelles dans l'ancien palais de Charles de Lorraine. Sa production sculpturale ralentira dès 1800, date à partir de laquelle il s'adonnera plutôt à l'architecture ainsi qu'aux écrits artistiques et scientifiques.

LEBLOND, Gaspard Michel (1738-1809). Ecclésiastique, bibliothécaire français. Ancien abbé, Gaspard Michel Leblond aurait participé en 1794 et 1795 aux conquêtes scientifiques dans les Pays-Bas. Son action fut importante suite à la nationalisation des biens ecclésiastiques. Il fut secrétaire de la Commission des Monuments de la Commission temporaire des Arts à Paris où il devint, en 1791, conservateur de la Bibliothèque Mazarine. Il était âgé de cinquante-six ans lorsqu'il participa, en tant que commissaire du Comité d'Instruction publique, aux prises d'objets d'arts et sciences au profit de Paris. Il mit ses connaissances de bibliothécaire au service de ces conquêtes. André Thouin dressa un portrait fort critique de ce personnage : « Le droit du plus fort était sa doctrine (...) actif mais dur dans ses recherches, il se fit des ennemis dans presque tous les lieux qu'il visita, il s'aliéna tous les esprits par des enlèvements aussi peu fructueux pour la France que préjudiciables à ceux aux dépens de qui il les faisait. Son commerce n'avait rien de liant, sa brusquerie allait souvent jusqu'à la colère ». Après ses missions aux Pays-Bas, il sera nommé en 1802 membre du Corps législatif.

LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre (1748-1813). Connaisseur, marchand, écrivain d'art français. Jean-Baptiste Pierre Le Brun fut l'un des meilleurs connaisseurs français de l'école flamande et, à ce titre, joua un rôle lors de la vente des œuvres jésuites et lors des conquêtes artistiques dans les Pays-Bas. Petit-neveu selon la tradition de Charles Le Brun et mari de la célèbre artiste Louise-Elisabeth Vigée, il était devenu le plus important marchand d'art de Paris et avait publié un ouvrage sur les peintres flamands, hollandais et allemands. Il chargea plusieurs personnes d'acheter en 1777 des tableaux à la vente des œuvres provenant des églises jésuites supprimées aux Pays-Bas. En 1794, il conseilla les commissaires chargés d'emmener les chefs-d'œuvre de l'école flamande pour enrichir le Museum de Paris inauguré en 1793. Lors des débats sur le placement des œuvres dans ce musée, il défendit ardemment la présentation chronologique. Il publia notamment des *Réflexions sur le muséum national* dans lesquelles il exposa ses idées sur la gestion et la restauration des œuvres.

LENS, André-Corneille (1739-1822). Peintre, théoricien d'art anversois. André-Corneille Lens participa à plusieurs reprises au mouvement de sécularisation des œuvres d'art sous la période autrichienne. Il était alors considéré comme l'un des grands peintres néoclassiques. Après une formation à Anvers auprès de Charles Ykens et Balthazar Berschey, il avait lui-même enseigné la peinture dans sa ville natale. Nommé « peintre de Charles de Lorraine », il avait ensuite passé quatre années en Italie (1764-1768) et avait été l'initiateur, en 1773, du changement de statut de l'artiste en le dégageant du système corporatif. En 1776, l'année de la publication de son ouvrage *Le costume ou Essai sur les habillements et les usages des différents peuples de l'Antiquité*, il fut chargé d'expertiser certaines œuvres provenant de l'ordre supprimé des Jésuites. L'année suivante, le gouvernement autrichien fit à nouveau appel à lui pour l'achat des tableaux de Rubens de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg. En 1781, il déclina l'offre de prendre la direction de l'Académie impériale de Vienne et vint s'installer à Bruxelles. Il participa entre 1783 et 1789 à la concentration et à l'expertise des œuvres des couvents supprimés. Joseph II lui demanda à cette occasion de choisir plusieurs œuvres pour orner la galerie du Belvédère à Vienne. Son action dans le domaine artistique et sa production seront nettement moins importantes sous la période française. Il publiera cependant en 1811 *Du bon goût ou de la Beauté de la peinture considérée dans toutes ses parties*. Sous la période hollandaise, il sera fait Chevalier de l'Ordre du Lion hollandais et Guillaume Ier acquerra plusieurs de ses œuvres.

MALAISE, Charles (1775-1836). Sculpteur, conservateur de musée, fonctionnaire bruxellois. Charles Malaise fut en 1815 le second conservateur du musée de Bruxelles. Il avait étudié la sculpture auprès de Gilles-Lambert Godecharle et obtenu différents prix dont celui de la Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles en 1815, la médaille d'honneur au Salon de Gand en 1814 et en 1817. Parallèlement à son activité de sculpteur, il exerça la fonction de chef de division à la ville de Bruxelles. Il participa aux institutions artistiques bruxelloises telles l'Académie et le musée. Il fut en effet professeur et secrétaire de la première et collaborateur puis conservateur de la seconde. Au sein du musée, il fut dès 1803 l'initiateur de la création d'une galerie réservée aux primitifs flamands. Son rôle en tant que conservateur débuta en 1815 au décès de Guillaume Bosschaert et cessa l'année suivante par sa démission.

SERNA SANTANDER, Charles de la (1752-1813). Bibliographe espagnol. Après avoir suivi des études de philosophie à l'université de Valladolid, Charles de la Serna Santander s'était installé en 1772, à l'âge de vingt ans, chez son oncle bibliophile à Bruxelles. Il joua un rôle essentiel pendant une vingtaine d'années dans les institutions scientifiques et culturelles nées de la sécularisation des objets d'arts et sciences dans le département de la Dyle. Si son rôle majeur fut celui d'organiser la bibliothèque départementale dont il devint le conservateur, il s'impliqua

également en tant que directeur de l'école centrale dans la création, à Bruxelles, du musée, du jardin botanique, des cabinets d'histoire naturelle et de physique et de diverses sociétés savantes. Malgré sa notoriété, il fut cependant révoqué de son poste de conservateur de la bibliothèque de Bruxelles pour avoir recelé des livres publiant la bulle d'excommunication de Napoléon par Pie VII.

THYS, Pierre-Joseph (1749 - 1825). Peintre, restaurateur à Bruxelles. Pierre-Joseph Thys fut présent à Bruxelles lors des grands événements de la sécularisation des œuvres d'art sous les périodes autrichienne, française et hollandaise. Né à Lierre, il avait suivi des cours à l'Académie de Peinture d'Anvers et avait accompagné Gérard van Spaendonck à Paris. Sa production personnelle se doublera toute sa vie d'une intense activité de restauration et d'achat d'œuvres notamment pour la famille d'Arenberg. Dans le phénomène de sécularisation, il collabora dès la fin de la période autrichienne avec Guillaume Bosschaert. Lors de la vente en 1785 des œuvres des couvents supprimés, Guillaume Bosschaert fit en effet appel à lui pour acheter secrètement des tableaux destinés à la collection du roi de France. Outre un rôle important en tant que restaurateur des tableaux du musée de Bruxelles, il fut membre de nombreuses commissions pour la sélection en 1797 des œuvres à exposer, pour le décaissement des œuvres revenues de Paris en 1815 et pour le placement de certaines d'entre elles dans des églises. Le Grand-Duc de Toscane fit appel à lui, en 1815, pour récupérer un tableau de Raphaël envoyé au musée de Bruxelles par le gouvernement français. Au début des années 1820, suite à l'absence de conservateur, il dirigea *de facto* le musée de Bruxelles.

TINET, Pierre-Jacques (1753-1803). Peintre, dessinateur, conservateur de musée parisien. Pierre-Jacques Tinet participa aux conquêtes des Français dans les Pays-Bas en 1794 au sein de l'Agence de Commerce et d'Approvisionnement. Après sa mission aux Pays-Bas, il sera envoyé en Italie sous le Directoire pour négocier les saisies d'œuvres. Lorsqu'il reviendra à Paris, il sera nommé jusqu'à sa mort conservateur du musée de Versailles consacré à l'école française de peinture.

WAILLY, Charles de (1730-1798). Architecte français. Cet architecte de réputation internationale joua un rôle indirect lors de la vente des œuvres d'art des couvents supprimés en 1785 et lors des conquêtes artistiques des Français en 1794. Sa réputation était alors déjà fort bien établie. Après une formation auprès de Jean-Laurent Legeay et Jacques-François Blondel, il avait obtenu en 1752 le grand prix d'architecture et avait résidé à Rome de 1754 à 1757. Ce membre de l'Académie d'Architecture et de l'Académie de Peinture connaissait Guillaume-Jacques-Joseph Bosschaert, futur conservateur du musée de Bruxelles. Sans doute s'étaient-ils rencontrés chez le comte de Seneffe ou le duc d'Ursel avec qui tous deux étaient en relation. Lors de la vente des œuvres des couvents sous Joseph II, il prit contact avec Guillaume Bosschaert au nom du comte d'Angiviller, afin d'acheter secrètement des œuvres pour la collection du roi de France. En 1794, à l'âge de soixante-quatre ans, il participa aux conquêtes artistiques des Français aux Pays-Bas en tant que commissaire du Comité d'Instruction publique. André Thouin, autre membre de ce comité, décrit cet homme célèbre de manière fort critique : « un grand homme sec, à figure fausse, manquant de mémoire, ne se doutant de rien, et toujours de l'avis de tout le monde. Il rassemblait sans connaissance, prenait sans discernement tout ce qui lui tombait sous la main ». Un an après les conquêtes artistiques, Charles de Wailly sera nommé membre de l'Institut de France.

Relevé chronologique des principaux événements

Histoire générale	*Histoire de la sécularisation dans le Brabant*
Période autrichienne (1713-1792)	
Charles VI (1713-1740) Marie-Thérèse (1740-1780) • septembre 1773 : application dans les Pays-Bas de la suppression des jésuites	• mai 1777 : vente des œuvres d'art des jésuites
Joseph II (1780-1790) • mars 1783 : application dans les Pays-Bas de la suppression des « couvents inutiles »	• septembre 1785 : vente des œuvres d'art des couvents supprimés
Première période française (1792-1793) ***Restauration autrichienne (1793-1794)*** ***Deuxième période française (1794-1815)***	
Convention (1792-1795) • 26 juin 1794 : victoire française de Fleurus • 1er octobre 1794 : annexion	• juillet 1794 -février 1795 : « conquêtes artistiques » des Français en Belgique
Directoire (1795-1799) • 1796-1797 suppression des . couvents : 1er septembre 1796 . églises « non desservies » : 26 octobre 1797 . chapitres, bénéfices, séminaires : 25 novembre 1797	• fin 1796 - fin 1799 : « recherche des objets d'arts et sciences » dans le département de la Dyle et concentration de ces œuvres à Bruxelles
Consulat (1799-1804) • 15 juillet 1801 : Concordat • 4 avril 1802 : lois organiques sur le culte	• mi-1801 : début des mises en dépôt dans les établissements ecclésiastiques • 1er septembre 1801 : arrêté instituant quinze collections dont une à Bruxelles • 1802 : premier envoi d'œuvres d'art par Paris • 1803 : ouverture du musée au public et parution du premier catalogue • 1806 : parution du second catalogue

Empire (1804-1814)	• 1809 : parution du troisième catalogue • 1811 : second envoi d'œuvres d'art par Paris et parution du quatrième catalogue • 1814 : parution du cinquième catalogue
Cent-Jours (1815)	
Royaume des Pays-Bas	
Guillaume Ier (1815-1830)	• 10 novembre 1815 : transport des œuvres d'art restituées par Paris • 1815-1816 : arrêtés réglant le sort des œuvres restituées . 6 octobre 1815 : les œuvres d'établissements encore existants sont restituées à ceux-ci . 25 novembre 1815 : les œuvres d'établissements supprimés sont placées au chef-lieu de la province concernée . 13 août 1816 : application de ces arrêtés dans le Brabant
Royaume de Belgique	
Léopold Ier (1830-1865)	• 31 décembre 1842 : l'État achète le musée de la Ville de Bruxelles

Bibliographie

Ne sont reprises que les références citées dans les notes.

1. Sources manuscrites

1. Archives générales du Royaume à Bruxelles (A.G.R.)

Administration centrale du département de la Dyle (A.C.D.D.) : 2552, 2590, 2625, 2628, 4783, 4824, 4840, 4841, 4842, 4843, 4844, 4845, 4846, 4847,4848, 4849, 4850, 4851, 4852, 4853, 4854, 4855, 4856, 4857, 4858, 4859, 4860, 4861, 4862, 4863, 4864, 4865.
Administration centrale et supérieure de la Belgique (A.C.S.B.) : 1722, 1739, 1882.
Administration d'Arrondissement du Brabant (A.A.B.) : 415.
Chambre des Comptes — Papiers des Officiers comptables (C.C.-O.C.) : 841.
Comité de la Caisse de Religion (C.C.R.) : 68.
Comité pour la Suppression des Jésuites aux Pays-Bas (C.J.) : 6/A, 7/B.
Greffes scabinaux de l'Arrondissement de Bruxelles (G.S.A.B.) : 7307.
Manuscrits divers (M.D.) : 1665.
Notariat général du Brabant (N.G.B.) : 8955, 16522, 19103.
Préfecture de la Dyle (P.D.), portefeuilles : 849.
Secrétairerie d'État et de Guerre (S.E.G.) : 947, 1076.

2. Archives de la Ville de Bruxelles (A.V.B.)

Instruction publique (I.P.) : 105, 106, 107.
Propriétés communales (P.C.) : 2212, 2217, 2221.
Travaux publics (T.P.) : 33410.

3. Archives des Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles (M.R.B.A.B.)

Ancien Fonds (A.F.) : l'ensemble des pièces de B1/1 à B30/395.

2. Sources imprimées et ouvrages du XVIIIe siècle

AULARD F.-A., *Recueil des actes du Comité de salut public avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du Conseil exécutif provisoire*, 28 t., Paris, 1889-1933.

BOSSCHAERT G.-J.-J., *Considération en faveur de Bruxelles, pour l'établissement d'un lycée*, Bruxelles, an X.

BURTIN F. X., *Catalogue de tableaux, vendus à Bruxelles depuis l'année 1773, avec les noms de maitres mis en ordre alphabétique, et la désignation du sujet, de la grandeur et du prix de chaque pièce en argent de change, avec l'extrait de la vie de chaque peintre*, Bruxelles, 1803.

Coup-d'œil sur l'état actuel de la peinture dans la Belgique et sur le salon de Bruxelles, ouvert en 1813, s.l.n.d.

DERIVAL, *Le voyageur dans les Pays-Bas autrichiens ou lettres sur l'état actuel de ces pays*, 6 t., Amsterdam, 1782-1783.

DESCAMPS J.-B., *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais : avec des portraits gravés en taille douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières*, 4 t., Paris, 1753-1763.

ID., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris-Anvers, 1792.

GUIFFREY J.-J., « 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 », *N.A.A.F.*, 2e série, t. II, 1880-1881, pp. 93-130.

GUILLAUME M. J., *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, 5 vol., Paris, 1891, 1894, 1897, 1901, 1904.

Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des arts, et adoptée par le Comité d'instruction publique, de la Convention nationale, Paris, an II.

LEBRUN J.-B.-P., *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, Paris, 1792 (vol. I et II) ; 1796 (vol. III).

MENSAERT G. P., *Le peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763.

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, 1803, 1806, 1809, 1811, 1814.

Procès-verbaux des séances des représentants provisoires de la Ville de Bruxelles, 3 vol., Bruxelles, 1792-1793.

QUATREMERE DE QUINCY, A.C., *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art suivi de lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Paris, 1815 (réédition de 1989 dans Corpus des œuvres de philosophie en langue française, vol. 39).

TUETEY L., *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts*, 2 vol., Paris, 1912-1918, (Collection de documents inédits sur l'histoire de France).

3. Ouvrages récents

ANTOINE F., *La vente des biens nationaux dans le département de la Dyle*, Bruxelles, année académique 1995-1996 (thèse de doctorat sous la dir. de H. HASQUIN).

AUBERT J., *Le Musée des Beaux-Arts de Rennes : petite histoire des collections*, Rennes, 1990.

BALIS J., WITTE E. et TOURNAY R., « Les cinq messieurs influents qui dotèrent Bruxelles d'un Jardin Botanique », *Revue de Bruxelles*, 1972, pp. 75-82.

BAZIN G., *Le temps des musées*, Liège-Bruxelles, 1967.

BENOIST L., *Musées et muséologie*, Paris, 1960.

BERNARD B., « Amours et voyages : les pérégrinations méditerranéennes de Philippe-Goswin de Neny et sa correspondance avec Marie-Caroline Murray », *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, t. VII, 1992, pp. 183-230.

—, « Les hauts fonctionnaires des Pays-Bas autrichiens en émigration », dans le colloque *Campoformio, 1797 : la Belgique change de maîtres*, (Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, 17-18.10.1997), à paraître.

BLUMER M.-L, « La Commission pour la recherche des objets de science et d'art en Italie », *La Révolution Française*, t. LXXXVII, 1934, pp. 62-88, 124-150 et 222-259.

—, « Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 », *B.S.H.A.F.*, 1936, pp. 238-244.

BONENFANT P., *La suppression de la Compagnie de Jésus dans les Pays-Bas autrichiens (1773)*, Bruxelles, 1925 (Mémoires de l'Académie royale de Belgique. Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, t. XIX, fasc. 3).

BONNET J.-C., « Le chantier et la ruine », dans *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution* (sous la dir. de J.-C. BONNET), Paris, 1988.

BOYER F., « Louis XVIII et la restitution des œuvres d'art confisquées sous la Révolution et l'Empire », *B.S.H.A.F.*, 1965, pp. 201-207.

—, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire. Études et recherches*, Torino, 1969.

—, « Metternich et la restitution par la France, en 1814 et 1815, des œuvres d'art de l'étranger », *Revue d'Histoire diplomatique*, janvier-juin 1970, pp. 67-68.

—, « Une conquête artistique de la Convention ; les tableaux de Stathouder (1795) », *B.S.H.A.F.*, 1970, pp. 149-157.

—, « L'organisation des conquêtes artistiques de la Convention en Belgique (1794) », *R.B.P.H.*, t. XLIX, 1971, pp. 490-500.

—, « Le directoire et les musées des départements réunis de la Belgique », *Revue d'Histoire diplomatique*, t. LXXXV, 1971, pp. 5-16.

—, « Le transfert à Paris des collections du Stathouder (1795) », *Annales de la Révolution Française*, juillet-septembre 1971.

—, « Le Directoire et la création des Musées des départements », *B.S.H.A.F.*, 1972, pp. 325-330.

BREJON DE LA VERGNÉE A., FOUCART J., REYNAUD N., *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 1979.

BRUWIER M., *Trésors communaux, cinquante peintures. Introduction à l'histoire des musées communaux*, Bruxelles, 1960.

BRUYERE G., « Les tableaux des églises de Lyon : trois inventaires révolutionnaires », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 1991, n° 14, pp. 1-61.

CANTAREL-BESSON Y., *La naissance du Musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des Musées Nationaux*, 2 vol., Paris, 1981.

CARON P., « Les agences d'évacuation de l'an II », *R.H.M.C.*, t. XIII, pp. 153-169.

Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Bruxelles, 1984, (M.R.B.A.B., Département d'Art Ancien).

CHOAY F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris, 1992.

CLAEYS F., *Les déclarations et serments imposés par la loi civile aux membres du clergé belge sous le Directoire (1795-1801)*, Gembloux-Louvain, 1960.

Code de déontologie professionnelle de l'I.CO.M., 1986 (15e assemblée générale de l'I.C.O.M., Buenos-Aires, 1986).

COEKELBERGHS D., « Précisions sur la vie et l'œuvre du peintre-restaurateur bruxellois Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791) », *B.I.R.P.A.*., t. XI, 1969, pp. 172-178.

—, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles, Rome, 1976.

COURTOY F., « Le premier musée de Namur (1797-1805) », *Namurcum, Chronique de la Société archéologique de Namur*, 1943, t. XX, pp. 33-42.

DE DECKER P., « Œuvres d'art enlevées et détruites en Belgique par la Révolution française (1793-1798) » *Revue Générale*, t. XXXVII, janvier 1883, pp. 5-41.

—, « Restitution des chefs-d'œuvre de l'école flamande 1815 », *Revue Générale*, juin 1883, pp. 159-206.

DE SCHEPPER G., *La réorganisation des paroisses et la suppression des couvents dans les Pays-Bas autrichiens sous le règne de Joseph II*, Bruxelles-Louvain, 1942.

DE VREUGHT J., « L'enseignement secondaire à Bruxelles sous le régime français : l'école centrale — le lycée », *A.S.R.A.B.*, t. XLII, 1938, pp. 5-134.

DE VROEDE M., « Le cas de la Belgique », dans *Occupants — Occupés. 1792-1815*, Bruxelles, 1969, pp. 43-65 (Colloque à Bruxelles, 29 et 30 janvier 1968).

—, « L'enseignement », dans *L'héritage de la révolution française 1794-1814*, Bruxelles, 1989, pp. 121-139 (Exposition de la Galerie C.G.E.R. 18 mars-11 juin 1989).

DEVLEESHOUWER R., *L'arrondissement du Brabant sous l'occupation française 1794-1795. Aspects administratifs et économiques*, Bruxelles, 1964.

DICKSTEIN-BERNARD C., *Les collections du centre public d'aide sociale. Bruxelles*, Gand, 1994 (Musea Nostra, vol. 34).

DUCHESNE J.-P., « Les beaux arts et la vie culturelle », dans *La Belgique française : 1792-1815*, (sous la dir. de H. HASQUIN), Bruxelles, 1993, pp. 323-347.

EMILE-MALE G., « Jean-Baptiste Pierre Lebrun (1748-1813). Son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre », *Paris et Île-de-France. Mémoires publiés par la Fédération des Sociétés Historiques et Archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, t. VIII, 1956, pp. 371-417.

—, « Le séjour à Paris de 1794 à 1815 des célèbres tableaux de Rubens », *B.I.R.P.A.*, t. VII, 1964, pp. 153-171.

—, « La première transposition au Louvre en 1750 : la Charité d'Andrea del Sarto », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1982, n° 3, pp. 223-230.

—, « Survol sur l'histoire de la restauration des peintures du Louvre », dans *Restauriergeschichte/Histoire de la Restauration*, t. I, Worms, 1991, pp. 84-97 (Actes du Congrès international d'Interlaken, 1989).

—, *Inventaire et restauration au Louvre de tableaux conquis en Belgique. Septembre 1794-février 1795*, Gilly, 1994.

FASSBENDER H., « L'enseignement à l'École centrale du département de la Dyle », *Cahiers bruxellois*, t. XIV, 1969, pp. 179-272.

FETIS E., *Catalogue descriptif et historique du musée royal de Belgique, Bruxelles, précédé d'une notice sur sa formation et sur ses accroissements*, 6e éd., Bruxelles, 1889.

FIERENS-GEVAERT H., *Le Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Notice historique*, Bruxelles, 1922.

FOUCART J., FOUCART-WALTER E. ET LORENTZ P., *Les peintures flamande, hollandaise et allemande (XVe, XVIe, XVIIe siècles) [au Louvre]*, Paris, 1997.

GEORGEL C., « La Révolution invente le musée du Louvre », *L'Histoire*, n° 161, 1992, pp. 26-32.

—, « Le musée et les musées, un projet pour le XIXe siècle », dans *La jeunesse des musées ; les musées de France au XIXe siècle*, (sous la dir. de C. GEORGEL), Paris, 1994, pp. 15-18 (Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994).

—, « Montrer, éclairer, présenter », dans *Ibid.*, pp. 188-205.

—, « Petite histoire des livrets de musées », dans *Ibid.*, pp. 207-213.

—, « Premiers *museums*, premiers hommes : la formation initiale des collections », dans *Ibid.*, pp. 19-35.

GODECHOT J., *Les institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1968.

HARTEN E., « La démocratisation de la culture dans les projets de musées pendant la Révolution française », *Les Droits de l'homme et la conquête des libertés. Des Lumières aux*

révolutions de 1848, Grenoble, 1988, pp. 326-331 (Actes du Colloque de Grenoble-Vizille, 1986).

HASKELL F., *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspect du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, 1993 (traduction de l'édition originale anglaise en 1976).

HASQUIN H., « La Révolution et les sciences : la passion de l'Universel », *Études sur le XVIIIe siècle,* Bruxelles, 1991, pp. 69-83 (volume hors série n° 7 *: Les savants et la politique à la fin du XVIIIe siècle).*

HEESTERBEEK-BERT C., « Enkele rechtzettingen met betrekking tot de herkomst van een aantal schilderijen uit de verzameling van de Koninlijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel », *B.M.R.B.A.B.*, 1985-1988, n° 1-3, pp. 479-494.

HEIRWEGH J.-J., « De Jemappes à Fleurus », dans *La Belgique française : 1792-1815* (sous la dir. de H. HASQUIN), Bruxelles, 1993, pp. 15-39.

HELIN E., « La chute de deux colosses aux pieds d'argile : Noblesse et Clergé », dans *La Belgique française : 1792-1815* (sous la dir. de H. HASQUIN), Bruxelles, 1993, pp. 99-139.

HENNE A. et WAUTERS A., *Histoire de la ville de Bruxelles* (M. Martens éd.), t. III, Bruxelles, 1975.

HENNEBERT A., « L'organisation administrative du département de la Dyle sous le Directoire », *R.H.M.*, nov.-déc. 1928, pp. 83-86.

Histoire de Bruxelles (sous la dir. de M. MARTENS), Toulouse, 1976.

JACOBS A., « André Corneille Lens », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (sous la dir. de D. COEKELBERGHS et P. LOZE), Bruxelles, 1985, p. 68 (Catalogue de l'exposition du Crédit Communal du 14 novembre 1985 au 8 février 1986).

—, « Lens Andries Cornelis », dans *Le dictionnaire des peintres belges du XIVe siècle à nos jours*, t. II, Bruxelles, 1995, p. 637.

JACQUES E., *Joseph Fernande*, Bruxelles, 1957.

JANSSENS L., « L'implantation des couvents », dans *La région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui* (sous dir. de A. SMOLAR et J. STENGERS), Bruxelles, 1989, pp. 146-161.

JOLY V., « Nécessité de la création d'un musée national à Bruxelles », *La Renaissance*, t. XI, 1849, pp. 31-32, 76-77, 143-146 et 157-159.

LALOIRE E., « Thys Pierre-Joseph », dans *Biographie nationale*, t. XXV, Bruxelles, 1930-1932, col. 213-215.

LEMAIRE C., « Notes sur l'activité des « agences d'extraction » adjointes aux armées de la République dans le Brabant entre 1792 et 1795 », *Archives et Bibliothèques de Belgique*, 1981, t. LII, pp. 34-50.

—, *Le palais de Charles de Lorraine 1750-1980*, Bruxelles, 1981.

MARIJNISSEN R.-H., *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, 2 t., Bruxelles, 1967.

MAYER G., « Histoire de l'Académie de Bruxelles et évolution de son enseignement », dans *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*, Bruxelles, 1987, pp. 21-40 (Exposition aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, du 7 mai au 28 juin 1987).

MONNIER G., *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, 1995.

MUNTZ E., « Les annexions de collections d'art ou de bibliothèques et leur rôle dans les relations internationales, principalement pendant la Révolution française », *Revue d'Histoire diplomatique*, t. VIII, 1894, pp. 481-497, 1895, pp. 375-393 et t. X, 1896, pp. 481-508

NACHTERGAELE V., « Une littérature amphibie : les auteurs flamands francophones », *Septentrion*, 1997, n° 1, p. 55.

NYNS C.-H., « Guillaume-Jacques Herreyns », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (sous la dir. de D. COEKELBERGHS et P. LOZE), Bruxelles, 1985, pp. 94-95 (Catalogue de l'exposition du Crédit Communal du 14 novembre 1985 au 8 février 1986).

OGONOVSZKY J. et VAUTIER D., « François-Joseph Janssens », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (sous la dir. de D. COEKELBERGHS et P. LOZE), Bruxelles, 1985, p. 102 (Catalogue de l'exposition du Crédit Communal du 14 novembre 1985 au 8 février 1986).

OGONOVSZKY J., « Germain Joseph Hallez », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (sous la dir. de D. COEKELBERGHS et P. LOZE), Bruxelles, 1985, pp. 367-368 (Catalogue de l'exposition du Crédit Communal du 14 novembre 1985 au 8 février 1986).

PERGAMENI C., « La population des communautés religieuses de Bruxelles en 1796 d'après des documents inédits », *B.C.R.H.B.*, t. LXXVII, 1908, pp. 3-66.

—, « La politique religieuse des conventionnels. Ses effets à Bruxelles », *Revue de Belgique*, 1909, pp. 3-37.

—, « Exagérations et maladresses révolutionnaires », *R.U.B.*, juin-juillet 1911, pp. 757-767.

—, « Le clergé bruxellois et les serments révolutionnaires sous le Directoire », *L'Indicateur généalogique, héraldique et biographique*, août-septembre 1911.

PERIER-D'IETEREN C., *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, 1991.

—, « L'histoire de la restauration en Belgique et l'exemple du nettoyage des peintures », dans *Restauriergeschichte/Histoire de la Restauration*, t. II, Worms, 1993, pp. 11-29 (Actes du Congrès international de Bâle, 1991).

PERSOONS E., « Franse bronnen over Limburgse bibliotheken », *Het Oude Land van Loon*, t. XVI, 1961, pp. 309-337 et t. XVII, 1962, pp. 5-32.

PIERRE V., « Les persécutions religieuses en Belgique après fructidor », *Revue des questions historiques*, t. XXXVII, 1884, pp. 496-532.

PIOT C., *Les objets précieux emportés de Belgique en Allemagne pendant l'année 1794*, Bruxelles, [1876].

—, « Les tableaux enlevés à la Belgique en 1785 », *B.A.R.B.*, 2e série, t. XLIII, n° 6, juin 1877, pp. 757-775.

—, « Les tableaux des collèges des Jésuites supprimés en Belgique », B.A.R.S.L.B.A., 2e série, t. XLVI, 1878, pp. 139-153.

—, *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883.

PIRENNE H., *Histoire de Belgique*, t. V-VI, Bruxelles, 1926.

POMIAN K., *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, 1987.

—, « Musées et patrimoine », dans *Patrimoines en folie* (sous la dir. de H. P. JEUDY), Paris, 1990, pp. 177-198.

POMMIER E., « Naissance des musées de province », dans *Les lieux de mémoire* (sous la dir. de P. NORA), t. II, vol. II, Paris, 1986, pp. 451-495.

—, *L'Art de la liberté, doctrine et débats de la Révolution française*, Paris, 1991.

POPULAIRE M., « Pierre Mathieu Goddyn », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (sous la dir. de D. COEKELBERGHS et P. LOZE), Bruxelles, 1985, pp. 114-115 (Catalogue de l'exposition du Crédit Communal du 14 novembre 1985 au 8 février 1986).

POULLET P., *Les institutions françaises de 1795 à 1814 : essai sur les origines des institutions belges contemporaines*, Bruxelles, 1994 (réimpression anastatique).

POULOT D., « Le droit au musée : un droit du citoyen ? », dans *Les Droits de l'homme et la conquête des libertés. Des Lumières aux révolutions de 1848*, Grenoble, 1988, pp. 332-341 (Actes du Colloque de Grenoble-Vizille, 1986).

—, « Le ministre de l'Intérieur : la fondation des musées de province », dans *Chaptal* (sous la dir. de M. PERONNET), Toulouse, 1988, pp. 162-176.

—, *« Surveiller et s'instruire » : la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, 1996.

—, *Musée, Nation, Patrimoine 1789-1815*, Paris, 1997.

PRENEEL L., « Godsdienstig leven in de Zuidelijke Nederlanden, 1794-1814 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Harlem, 1983, pp. 47-59 et 393-395.

REY A., *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 t., Paris, 1992.

RIBERETTE P., « La Commission des sciences et arts en Belgique, en Hollande et dans les pays rhénans pendant la Révolution française (1794-1795) », dans *92e Congrès national des sociétés savantes, 1967*, t. III, Paris, 1970, pp. 411-429.

ROEGIERS J., « Sociocultureel leven in het Zuiden 1794-1814 », dans *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. XI, Haarlem, 1983, p. 77.

ROY A., *Le XVIIe siècle flamand au Louvre. Histoire des collections*, Paris, 1977.

RUCKER F., *Les origines de la conservation des monuments historiques en France, 1798-1830*, Paris, 1913.

SABATINI L., *Le Musée de l'Art wallon. Liège*, Bruxelles, 1988, (Musea Nostra, n° 7).

SALMON P., *De la collection au musée*, Bruxelles, 1958.

SAUNIER C., *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire. Reprises et abandons des alliés en 1815. Leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, 1902.

SCHEELEN W., « Het lot van de schilderijencollecties van de Zuidnederlandse Jezuïetencolleges na de opheffing van de Orde in 1773 », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1988, pp. 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*, Anvers, 1942.

SCHNAPPER A., « Tourisme et bien public : à propos des catalogues de musées à la fin du XVIIIe siècle », dans *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, (sous la dir. de E. POMMIER), Paris, 1995, pp. 615-630 (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).

SULZBERGER S., « Quelques notes d'Histoire concernant les débuts du Musée de Bruxelles », *B.M.R.B.A.B.*, 1952, pp. 145-150.

—, *La réhabilitation des Primitifs flamands, 1802-1865*, Bruxelles, 1961 (Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts, Mémoire, t. XII).

TACKETT T., *La Révolution, l'Eglise, la France*, Paris, 1986.

TASSIER S., *Histoire de la Belgique sous l'occupation française en 1792 et 1793*, Bruxelles, 1934.

TERLINDEN C., *Guillaume Ier roi des Pays-Bas et l'Eglise catholique en Belgique*, Bruxelles, 1906.

—, *Les tableaux revendiqués par la ville de Tournai. Note historico-juridique*, Bruxelles, 1930.

THUILLIER J., « André Félibien et les « anciens peintres » », dans *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1994, pp. 494-502.

THURMAN P. et PUT E., « La suppression ! », dans *Les jésuites belges 1542-1992. 450 ans de Compagnie de Jésus dans les Provinces belgiques*, Bruxelles, 1992, pp. 109-115.

TIHON A., « La pacification et la restauration religieuses », dans *La Belgique française : 1792-1815*, (sous la dir. de H. HASQUIN), Bruxelles, 1993, pp. 173-197.

VAN BREE M. J., « De la restauration des tableaux de Rubens. Réflexions sérieuses — notes historiques », *La Renaissance*, t. VII, 1845-1846, pp. 161-163, t. VIII, 1846-1847, pp. 170-172, pp. 186-188.

VAN DEN DRIESSCHE P., « Frankrijk moet kunstwerken teruggeven », *De Standaard*, n° 230, 18 août 1994, p. 2.

VAN SCHOUT R. et DE PATOUL B., « L'étude des primitifs flamands. Essai d'historiographie », dans *Les Primitifs flamands et leur temps* (sous dir. R. VAN SCHOUT et B. DE PATOUL), Louvain-la-Neuve, 1994, pp. 5-8.

VANDER BURGHT R., *Joseph François, peintre belge, émule de David (1759-1851)*, Bruxelles, 1948.

VERHALLE E., *Onderzoek naar de bedrijvigheid van de schilderijenrestaurateur Etienne-Victor Le Roy. Een bijdrage tot de geschiedenis van de restauratie in de 19e eeuw in België*, 2 t., Gand, 1961-1962 (Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde der Rijksuniversiteit te Gent).

VERSCHUEREN E., *Louis-Engelbert d'Arenberg (1750-1820), « Le Duc Aveugle », ses intérêts scientifiques et artistiques y compris le mécénat*, Bruxelles, 1995 (Mémoire inédit de licence, U.L.B.).

VISSOL T., « Léonard Defrance », dans *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* (sous la dir. de D. COEKELBERGHS ET P. LOZE), Bruxelles, 1985, pp. 353-356 (Catalogue de l'exposition du Crédit Communal du 14 novembre 1985 au 8 février 1986).

VLIEGHE H., *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*, 2 t., Bruxelles, 1972.

Index des noms de personnes et des noms de lieux

Les noms de personnes sont en italique.

Aerschot : 63, 95
Affligem : 42, 72, 126, 169
Albert (archiduc) : 23
Alexandre : 63, 172
Allemagne : 26, 44, 91
Alost : 20
André : 72
Angers : 65, 77, 94
Angiville, d' (comte) : 21, 26, 27, 30, 147, 169, 172
Angleterre : 91
Anthonissen : 20
Anvers : 20, 27, 28, 41, 46, 48, 58, 65, 81, 87, 88, 90, 91, 93, 98, 99, 100, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 135, 145, 152, 159, 160, 161, 166, 167, 172
Anvers — Dominicains : 28, 126
Anvers — Jésuites : 25
Anvers — musée : 75, 81, 88, 126
Anvers — Récollets : 126
Anvers — Saint-Jacques : 129, 160
Arenberg, d' (duc) : 14, 64, 86, 169
Arles : 150
Arthois : 173
Arts d'Opdorp : 14
Athènes : 93
Aubert : 79
Austerlitz : 44
Autriche : 21, 25, 31
Averbode : 60, 72

Barbier : 41, 42, 43, 44, 45, 162
Barrochio : 166
Bastien : 63
Belgiojoso : 28
Belgique : 16, 35, 36, 37, 40, 42, 43, 47, 48, 49, 56, 93
Bettels : 26
Blois : 39
Bonardel : 72
Bordeaux — musée : 80, 81
Bosschaert : 16, 21, 25, 26, 27, 28, 31, 36, 37, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 124, 129, 131, 133, 135, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 192, 193
Bouteville : 51
Braine-le-Comte : 147
Brée, van : 147
Bréquigny : 150
Bruges : 20, 21, 58, 65, 100
Bruges — musée : 75, 82, 104

Bruxelles : 15, 16, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 30, 31, 40, 41, 42, 47, 48, 50, 51, 52, 58, 61, 63, 67, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 98, 99, 103, 104, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 145, 146, 147, 148, 156, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 176, 177, 178, 191193
Bruxelles — Académie : 16
Bruxelles — Alexiens : 41, 126
Bruxelles — Anderlecht — Saint-Guidon : 97
Bruxelles — Anderlecht : 67, 95, 98
Bruxelles — Auderghem : 53, 62, 67, 72
Bruxelles — Béguinage : 71, 99, 102
Bruxelles — Berchem-Sainte-Agathe : 135
Bruxelles — Boetendael : 70
Bruxelles — Bon-Secours : 94
Bruxelles — Cambre : 96
Bruxelles — Cantersteen : 17
Bruxelles — Capucins : 41, 96, 126, 174
Bruxelles — Carmes déchaussés : 28, 126,166
Bruxelles — Coudenberg : 23
Bruxelles — Dominicains : 102
Bruxelles — Grand-Béguinage : 97, 149, 150
Bruxelles — Grand-Place : 96, 125, 165, 166
Bruxelles — Grands-Carmes : 96
Bruxelles — jardin Botanique : 67, 102
Bruxelles — Jésuites : 21, 25
Bruxelles — Madeleine : 53, 96, 98
Bruxelles — maison des Brasseurs : 101
Bruxelles — maison Le Faucon : 17
Bruxelles — Minimes : 97, 149
Bruxelles — Notre-Dame-de-la-Chapelle : 16, 41, 96, 98, 100, 149, 150
Bruxelles — Palais de Justice : 149
Bruxelles — Pauvres-Claires : 67
Bruxelles — Petit-Béguinage : 69
Bruxelles — Petits-Carmes : 41, 67
Bruxelles — Place du Musée : 166
Bruxelles — Place Royale : 23
Bruxelles — Récollets : 126
Bruxelles — Riches-Claires : 25
Bruxelles — Sablon : 41, 48, 49, 126, 130, 131
Bruxelles — Sainte-Anne : 67
Bruxelles — Sainte-Catherine : 41, 100, 126, 130, 131
Bruxelles — Sainte-Elisabeth : 25
Bruxelles — Sainte-Gudule : 24, 67, 96, 100
Bruxelles — Saint-Géry : 41
Bruxelles — Saint-Ildephonse : 23
Bruxelles — Saint-Jacques-sur-Coudenberg : 23, 27, 28, 35, 36
Bruxelles — Saint-Michel : 55, 56
Bruxelles — Saint-Pierre : 25
Bruxelles — Saint-Sacrement : 24
Bruxelles — Sœurs-Augustines de Sept-Fontaines-lez-Bruxelles : 26
Bruxelles — Uccle : 70
Bruxelles — Ursulines : 68
Bruxelles — Val-Duchesse : 25
Bruxelles — Woluwé-Saint-Etienne : 161
Buggenhoudt, van : 70
Burtin : 173

Caen — musée : 80, 81, 86, 88
Cambier : 124
Cambrai : 165
Cambron : 27
Cammaert : 63
Cardinal : 63
Carravagio : 28
Castlereagh : 129
Champaigne : 84, 151
Chaptal : 80, 103, 104
Chénier : 41
Cimabue : 155
Clément XIV : 13
Clériceau : 46, 47
Cloeps, de : 102
Cobenzl : 26, 86, 169
Cobus : 49, 77
Corbet : 146, 166
Corneille : 16, 30
Courtrai : 20, 97, 100, 131
Coxcie : 41, 131, 166
Craisin : 69
Crayer, de : 22, 24, 26, 28, 41, 43, 45, 71, 90, 97, 101, 103, 126, 144, 146, 154, 162, 165, 167, 169, 173, 177
Crumpipen, de : 17, 18, 19

Dam, van : 71
Danton : 37
Dargonne : 145, 152
David : 41, 44
De Landtsheer : 130
De Lannoy : 18, 19, 20, 22
De Lausnay : 97
De Mar : 102

De Pape : 102
De Papel : 102
De Waha : 151
De Wailly : 30, 42, 43, 44, 48, 49, 50
Debiefve : 75
Defrance : 64, 79
Delhin : 63, 102
Delmarol Blaerthem : 101
Delvaux : 51
Derival : 13, 22, 175
Descamps : 13, 77, 102, 175
Desteenland : 71, 101
Deux-Nèthes (département) : 60, 75, 76, 79, 81, 145, 163
Dewandre : 65, 79
Diegem : 42
Diest : 63
Dijon — musée : 80, 86, 88, 90
Donckers : 20
Doyen : 58
Dumesnil : 16, 19, 20, 30, 169
Dumouriez : 37, 38, 49
Durondeau : 73, 77
Dusseldorf : 27, 46
Dustin : 63
Dyck, van : 15, 22, 28, 41, 43, 45, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 97, 100, 130, 134, 144, 151, 152

Eblé : 86, 87, 92
Égypte : 44
Epinlieu : 64
Escaut (département) : 64, 75
Espagne : 44
Eyck, van : 90, 128, 154, 155
Eyckmans : 71

Fabre d'Églantine : 41
Faujas : 42
Ferdinand II : 22
Flandre : 27
Fleurus : 38, 39, 40, 41
Florence : 88, 132, 166
Floriot : 41
Förster : 46
Foteyll : 75
France : 21, 31, 36, 37, 38, 44, 45, 47, 58, 65, 77, 79, 91, 92, 93, 123, 127, 132, 144, 146, 153, 158, 159, 170, 174
François : 64, 75, 125, 130
François II : 37
Franiski : 41
Frécine : 41, 42, 43
Fubert : 69

Gand : 18, 19, 20, 21, 24, 27, 41, 58, 97, 98, 100, 128, 129, 145, 160
Gand — Jésuites : 19, 25, 177
Gand — musée : 75, 150
Gand — Saint-Bavon : 131
Gand — Saint-Pierre : 64, 128, 131, 150
Gembloux : 48, 135
Genève : 80
Giotto : 155
Glabbeek : 63
Goddyn : 65, 79
Godfurneau : 62, 70
Grand-Bigard : 62
Grèce : 39, 44, 158
Grégoire : 38
Grembergen, van : 36
Grenoble — musée : 86
Grimbergen : 42, 73, 170
Grosjean : 63
Grupello : 161
Guénaud : 41
Guillaume Ier : 9, 124, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 136, 137, 145, 146, 147, 160, 192
Guiscard : 164
Guyot : 41
Guyton-Morveau : 41

Hal : 60, 96
Hal, van : 12
Hallez : 64, 79
Hekelgem : 126
Herbouville, d' : 87, 88
Herent : 67
Herreyns : 65, 79
Herve : 42
Hesse-Cassel : 44, 132, 172
Heusy, de : 17
Heverlee : 57
Houtain-le-Val : 98
Hullenberg : 70
Huysmans : 102

Iperseel : 63
Isabelle (infante) : 23
Italie : 40, 44, 45, 47, 64, 80

Jacobus : 16

Janssens : 20, 31, 51, 57, 58, 61, 75, 78
Jemappes : 37
Jemappes (département) : 75, 79
Jodoigne : 63
Joseph II : 9, 22, 25, 28, 29, 35, 36, 37, 47, 61, 191

Kaukerken : 177
Kaunitz : 14, 17, 18, 22, 28
Kortenaken : 74
Krafft : 20
Krantz : 41

La Haye : 44
La Hulpe : 96, 97
Laeken : 62, 69
Laine : 17
Lakanal : 42
Lattérade : 72
Lavigne : 167
Le Roy : 75, 151, 174
Léau : 63
Leblond : 42, 42, 43, 48, 49,50, 93, 94
Lebrun : 26, 30, 42, 44, 88
Léger : 41, 42, 43, 44
Lemonnier : 77, 85, 86, 89, 93, 151
Lennik-Saint-Quentin : 74, 97
Lenoir : 50
Lens : 16, 20, 23, 25, 28, 30, 75, 149
Léopold : 22
Léopold Ier : 22, 146
Léopold II : 37
Lespier : 72
Liège : 17, 42, 58, 64, 91, 100
Liège — musée : 75, 82, 91, 104
Lierre : 20
Lievens : 21
Ligne, de (prince) : 14
Lille : 41, 80, 163, 164
Limpens : 22
Lisard : 63
Loire inférieure (département) : 86
Lorraine, de : 51, 57, 64, 150, 175, 194
Louis XVI : 21, 27, 30, 31, 37, 47, 147, 169
Louis XVIII : 124, 132
Louvain : 20, 25, 41, 42, 53, 56, 61, 68, 70, 73, 82, 98, 99, 100, 102, 103, 133, 165
Louvain — Augustins : 63, 73
Louvain — Saint-Jacques : 98, 100
Louvain — Saint-Michel : 53, 54
Louvain — Saint-Pierre : 53, 98, 99, 100, 103, 104, 130
Louvain — Saints-Pierre-et-Jacques : 68
Luxembourg : 74
Lyon — musée : 64, 80, 81, 86, 94, 152
Lys (département) : 75, 79

Maisonrouge, de : 38
Malaise : 51, 57, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 149, 156, 163, 176
Malines — archevêque : 22, 28, 30
Malines : 20, 41, 42
Maniez : 40
Maret : 81
Marie-Thérèse : 9, 13, 17, 18, 21, 23, 25, 29, 36, 47, 175, 191
Marneffe : 75
Marseille — musée : 64, 80, 81
Massys : 130, 154, 166
Mathieu : 38
Mayence : 80
Méchel, de : 28
Médicis, de : 21
Meenen, van : 127
Melsbroek : 96
Memling : 153
Mensaert : 12, 23, 154, 175
Mercy-Argenteau : 127
Métayer : 41
Metternich : 38, 123
Meuris : 63
Michel-Ange : 155
Millioty : 26
Monge : 42
Monnier : 56
Mons : 20, 58, 64, 100, 165
Mons — musée : 75, 82, 104
Mons — Val-des-Ecoliers : 27
Montaigu : 69, 72, 73, 74
Morage : 41
Moselle : 39, 40, 158
Munich : 27

Namur : 58, 99
Namur — musée : 75
Nancy : 80
Nantes : 80, 88
Napoléon : 45, 81, 83, 92, 98, 123, 132, 144, 146
Navez : 134, 145

Neerwinden : 37, 38
Nice : 37
Nieuwenrode : 95, 133
Nivelles : 20, 60, 69
Nivelles — Carmes : 67
Nivelles — Chapitre : 22
Noyon : 164
Nys : 72

Odevaere : 124, 164
Ommeganck : 124
Opwijk : 97
Orley, van : 154
Ourthe (département) : 75, 79

Paelinck : 130
Paris : 9, 21, 26, 27, 36, 38, 41, 43, 46, 48, 50, 51, 54, 55, 58, 62, 64, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 97, 104, 123, 124, 125, 127, 132, 134, 136, 137, 144, 145, 150, 151, 152, 156, 157, 158, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 191, 192
Paris — Madeleine : 55
Paris — Musée (Louvre actuel) : 21, 26, 30, 36, 39, 46, 47, 50, 76, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 123 124, 145, 153, 156, 159, 164, 171
Paris — Museum des Monuments français : 50
Paris — Notre-Dame : 37, 55
Paris — Palais du Luxembourg : 17, 21, 26
Paris — Petits-Augustins : 50, 58, 150
Parte : 132
Pauwels : 14, 15, 16, 17, 20
Pérès : 43, 50
Périonne : 164
Pie VII : 132
Portugal : 13
Potdevin : 170
Pottier : 43
Poussin : 152, 171
Pris : 58, 62, 67,69
Prusse (roi de) : 132
Puente, de la : 85, 86, 87
Puttaert : 63
Pyrénées : 40

Quatremère de Quincy : 45, 77
Quertenmont, de : 28

Rabillon : 41
Rapdius de Berg : 101
Raphäel : 154, 155, 163, 170
Regemoorter : 172
Regnaud, de Saint-Jean d'Angély : 86
Rennes : 80, 86, 88
Renouard : 38
Rhin : 37, 39, 40, 44, 158
Richet : 40
Robert : 26, 30
Robespierre : 38
Roegiers : 148
Rombaut : 96
Rome : 16, 77, 88
Romme : 38
Rosa : 22, 28
Rouen : 39, 77, 80
Roy, de : 21, 26
Rubens : 15, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 35, 36, 39, 41, 43, 45, 46,86, 88, 89,90, 93, 100, 126, 127, 144, 145, 146, 151, 152, 154, 155, 159, 162, 166, 167, 169, 174
Russie : 123

Saint-Cloud : 123
Saint-Fond : 41
Saint-Quentin : 165
Saint-Trond : 42
Sallaert : 41
Sambre et Meuse (département) : 66, 71, 73, 75, 99
Sanchez d'Aguilar : 101
Sauvage : 27, 86, 163
Savoie : 37
Saxe-Teschen, de : 37
Scheelen : 10
Schut : 100
Serna Santander, de la : 57, 58, 61, 64, 67, 70, 71, 73, 78
Sienne : 88
Simonetti : 45
Somers : 63
Spa : 42, 91
Spaendonck, van : 172
Starhemberg : 17, 22
Steens : 63
Sterstradens : 171
Stier : 124
Strasbourg : 80
Suvée : 41

Talleyrand : 144

Tellens : 63
Téniers : 22
Termonde : 97, 100, 131
Termonde — Capucins : 131
Tervuren : 57
Theux : 42
Thouin : 42, 44, 45
Thulden, van : 21
Thys : 27, 30, 75, 130, 151, 163, 171, 172, 173, 174
Timmermans : 62, 70, 71
Tinet : 40, 43, 44, 45
Tirlemont : 42, 63
Titien : 155
Tongres : 42
Toscane (grand-duc de) : 45, 163, 172
Toulouse — musée : 64, 80, 86, 150
Tournai : 20, 127, 162
Tournai — Saint-Martin : 127
Tours : 152

Ulm : 44

Vaenius : 144, 154
Valenciennes : 165
Vecchio : 154
Velbrück (prince-évêque) : 18
Venise : 24, 88
Verdickt : 71
Verhulst : 14
Vernoot : 102
Versailles — musée : 17, 40, 76, 81, 87
Verschoot : 17
Verviers : 42
Vienne : 21, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 32, 35, 36, 124
Villers-la-Ville : 60, 72
Villette : 63
Vilvorde : 69, 70, 71
Vincent : 171
Vitot : 63
Vivant-Denon : 36, 80, 86, 90, 124

Wavrans : 14
Wavre : 62, 63
Wellington (duc de) : 124
Wery : 58, 62, 67, 68, 74
Weyden, van der : 154
Winckeler : 62

Ypres : 20

Zaventem : 41, 130

Abréviations

Pour les abréviations des fonds d'archives, voir Bibliographie, sources manuscrites

A.S.R.A.B.	Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles
B.A.R.S.L.B.A.B.	Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts en Belgique
B.A.R.B.	Bulletin de l'Académie royale de Belgique
B.C.R.H.B.	Bulletin de la Commission royale d'histoire de Belgique
B.I.R.P.A.	Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique
B.M.R.B.A.B.	Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
B.R.	Bibliothèque royale Albert Ier
B.S.H.A.F.	Bulletin de la Société d'histoire de l'art français
M.R.B.A.B.	Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
N.A.A.F.	Nouvelles archives de l'art français
R.B.P.H.	Revue belge de philologie et d'histoire
R.H.M.	Revue d'histoire moderne
R.H.M.C.	Revue d'histoire moderne et contemporaine
R.U.B.	Revue de l'Université de Bruxelles
U.L.B.	Université libre de Bruxelles
V.U.B.	Vrije Universiteit Brussel

Liste des illustrations

1. Gilles Lambert Godecharle (1750-1835), *Guillaume-Jacques-Joseph Bosschaert (1737-1815)*, 1815, buste, plâtre, H.63,5 L.52,5 P.31 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
2. Gilles Lambert Godecharle (1750-1835), *André Lens (1739-1822)*, 1813, buste, plâtre, H.54 L.48 P.30 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
3. *Carte du département de la Dyle*, dessinée et gravée par P.-J. Maillart, Bruxelles, an V (1796-1797), A.G.R. — Cartes et plans gravés. © Archives générales du Royaume, Bruxelles.
4. François Stroobant, *Vue de l'hémicycle d'entrée du palais de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1835, lithographie, Bruxelles, © Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles (Cabinet des Estampes).
5. *Inventaire général des tableaux, statues, bas-reliefs, boiseries, grillages qui se trouvent déposés à la ci-devant Cour.* s.d. A.G.R. — A.C.D.D. © Archives générales du Royaume, Bruxelles.
6. *Arrêté du 27 pluviôse an VI (15 février 1798) ordonnant la prise des œuvres dans la chambre des poissonniers.* A.G.R. — A.C.D.D. © Archives générales du Royaume, Bruxelles.
7. *L'administrateur de l'église de Notre-Dame-de-la-Chapelle de Bruxelles au préfet de la Dyle*, 17 messidor an XI (7 juillet 1803) A.G.R. — P.D. © Archives générales du Royaume, Bruxelles.
8. Van Prooÿen A.G. d'après Verellen G., *Triomphe des Armes ou Le retour solemnel des objets des sciences et des Beaux Arts ; avec le plus profond respect, à Sa Majesté le Roi des Païs-bas par l'Editeur J. Grœnewoud à Amsterdam*, épreuve. © Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles (Cabinet des Estampes).
9. Gilles Lambert Godecharle (1750-1835), *Charles Malaise (1775-1836)*, 1805, buste, plâtre, H. 57,5 L.46,5 P.27,5 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
10. Guillaume Huyghens (1773-1820), *Génie de l'Art terminant le buste de Rubens ou Sculpture taillant le buste de Rubens*, [1811], statuette, terre cuite, H.73,5 - L.52 - P. 39 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.

11. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Martyre de saint Liévin*, toile, 455x347 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
12. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Adoration des mages*, toile, 384x280 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
13. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Montée au Calvaire*, toile cintrée, 569x355 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
14. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Pietà avec saint François*, toile cintrée, 420x332 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
15. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Assomption de la Vierge*, toile cintrée, 500x338,5 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
16. Gilles Lambert Godecharle (1750-1835), *Philippe de Champaigne (1602-1674)*, 1813, buste, plâtre, H.66 L.59 P.35 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
17. Pétition du citoyen Bosschaert, 14 ventôse an X (5 mars 1802). A.G.R. — P.D. © Archives générales du Royaume, Bruxelles.
18. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Sainte Geneviève*, toile, 147x57 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
19. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Saint Joseph*, toile, 147x57 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
20. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Saint Vincent*, bois, 188x60 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
21. Philippe de Champaigne (1602-1674), *Saint Germain d'Auxerre*, bois, 188x60 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
22. Giulio Cesare Procaccini (ca 1570-1625), *Saint Sébastien secouru par les anges*, bois, 285x139 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
23. Guido Reni (1575-1642), *Fuite en Egypte*, toile, 169x120 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
24. Francesco Guardi (1712-1793), *Le doge Alvise IV Mocenigo se montrant au peuple dans la basilique San Marco*, toile, 67x100 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
25. Polydore Comein (1848-1907), *Gaspar de Crayer (1585-1669)*, 1883, buste, bronze, H. 84 L. 41 P. 58,5 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
26. Gaspar de Crayer (1584-1669), *Pietà avec les portraits de Henric van Dongelberghe bourgmestre de Bruxelles et de sa femme Adriana Borluut*, bois, 159x110 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
27. Gaspar de Crayer (1584-1669), *Pêche miraculeuse*, toile, 229x330 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
28. Gaspar de Crayer (1584-1669), *Martyre de saint Blaise*, toile, 383.5x235 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
29. Maître de la vie de Joseph (actif à Bruxelles fin XVe siècle) dit aussi Maître de l'abbaye d'Affligem, *Triptyque de l'abbaye d'Affligem*, partie centrale : *Christ en croix*, bois, 144x85 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.
30. Charles-Louis Corbet (1758-1808), *Napoléon Bonaparte, premier Consul (1769-1821)*, an XII (1803-1804), buste, plâtre, H.75 L.55,5 P 30 cm, M.R.B.A.B. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Table des matières

Remerciements 7
Introduction 9
Chapitre I. — Les prémices sous la période autrichienne 13
1. Marie-Thérèse et la suppression de l'ordre des Jésuites 13
1. Débat sur la destination des œuvres sécularisées 14
1. Contre l'exportation des chefs-d'œuvre vers l'étranger 14
2. Contre le dépouillement des édifices cultuels 18
2. Problèmes pratiques posés par la vente 19
3. Conséquences artistiques de la sécularisation 21
4. Deux événements contemporains de la vente des œuvres jésuites 23
2. Joseph II et la suppression des couvents 25
1. Problèmes pratiques posés par la vente 25
2. Conséquences artistiques de la sécularisation 26
3. Conclusion 29
Chapitre II. — Les développements sous la période française 35
1. La Convention et les conquêtes artistiques de l'an II (1794) 35
1. Introduction historiographique 35
2. Première occupation française 37
3. Seconde occupation française 38
1. Agences de Commerce et d'Approvisionnement 39
2. Artistes envoyés secrètement 41
3. Commissaires du Comité d'Instruction publique 42
4. Vision comparative des trois organismes chargés des conquêtes artistiques .. 43
5. Conclusion 47
2. Le Directoire et la recherche des objets d'art et science dans le département de la Dyle entre 1797 et 1799 48
1. Opposition aux conquêtes artistiques au profit de Paris 48
2. La recherche des objets d'art et science 50
1. La nationalisation des biens et l'outil législatif 50

2. Origine du mouvement de conservation des objets d'art et science 52
a. Destruction 53
b. Epuration des signes de culte 53
c. Réutilisation 54
d. Vente 56
e. Conservation 56
3. Les acteurs 58
a. Fonctionnement théorique 58
b. Administration centrale du Département de la Dyle 59
c. Jury temporaire des Arts 59
d. Commissaires pour la recherche des objets d'art et science 61
e. Ouvriers 62
f. Administrations municipales 63
g. École centrale du Département de la Dyle 63
4. Financement 65
5. Types et critères de sélection des « objets d'art et science » 66
6. Non-collaboration et protestations 67
a. Direction des Domaines 68
b. Administrations municipales 69
c. Personnes dépossédées 71
d. Acquéreurs 71
e. Population 73
7. Prémices de la création d'un musée à Bruxelles 75
a. Statut du « *museum* » et le noyau de ses collections 75
b. Démarches pour l'obtention d'une reconnaissance officielle du musée et l'enrichissement de sa collection 76
3. Conclusion 78
3. Le Consulat et l'Empire : la création officielle du musée de Bruxelles et les mises en dépôt 79
1. La création officielle du musée de Bruxelles et l'enrichissement de ses collections 80
1. Création officielle du musée de Bruxelles 80
a. Arrêté de 1801 80
b. Disparition de l'École centrale en 1802 82
c. Ouverture du musée en 1803 83
d. Municipalisation complète en 1811 84
2. Enrichissement des collections du musée de Bruxelles 84
a. Voyages à Paris 84
b. Difficultés 86
c. Arguments utilisés pour obtenir des œuvres de Paris 88
1) Argument éducatif 88
2) Argument économique 90
3) Argument politique 91
4) Argument de la décentralisation 92
5) Argument de la compensation des conquêtes artistiques 93

2. Les mises en dépôt 94
1. Premières mentions 94
2. Conditions de mises en dépôt 95
3. Nuances dans la mise en pratique 96
4. Arguments pour justifier les mises en dépôt 97
5. Autres restitutions que celles accordées aux églises 101
a. Émigrés et corporations 101
b. Particuliers 101
c. Institutions 102
4. Conclusion 103

Chapitre III. — Les prolongements sous la période hollandaise et la Belgique indépendante 123
1. La période hollandaise 123
1. Restitutions d'œuvres d'art par la France en 1815 123
1. Déroulement des restitutions 123
2. Mesures législatives de Guillaume Ier 124
2. Décontextualisation 125
1. Sort des tableaux restitués par la France en 1815 125
a. Application des arrêtés de Guillaume Ier 125
b. Arguments utilisés par les défenseurs de la muséalisation 127
2. Projet de vente à Guillaume Ier 129
3. Recontextualisation 129
1. Sort des tableaux restitués par la France en 1815 129
a. Œuvres restituées en 1815 129
b. Œuvres des lots de 1802 et 1811 131
2. Mises en dépôt 133
2. La Belgique indépendante 133
1. Décontextualisation 133
1. Vente du musée de Bruxelles à l'État 133
2. Arguments utilisés par les défenseurs de la muséalisation 134
2. Recontextualisation 135
1. Mises en dépôt 135
2. Extension de l'immixtion de l'État dans la gestion des œuvres ecclésiastiques 136
3. Conclusion 136

Chapitre IV. — Vers la prise de conscience d'un patrimoine artistique 143
1. Les arguments pour la défense du musée de Bruxelles et les fonctions muséales 143
1. Argument éducatif 143
2. Argument artistique 146
3. Argument politique 146
4. Argument économique 147
5. Argument conservatif 148
6. Fonctions muséales 148

2. Les composantes muséales 149
1. Existence administrative 149
2. Conservateur 149
3. Lieu de conservation 149
4. Collections 151
1. Formation des collections 151
2. Contenu des collections 152
a. Pinacocentrisme, iconographie religieuse, école flamande 152
b. Étude du goût : de Rubens aux « antiques » 153
1) Évolution de la terminologie 153
2) Rejet des « antiques » 154
3) Appréciation des « anciens » 154
3. Accrochage des collections. 156
5. Ouverture au public 157
6. Conservation des œuvres 158
1. Vers une sensibilisation à la conservation 158
2. Transport 161
a. Démontage 161
b. Transport 163
c. Déballage 165
d. De la théorie à la pratique 166
3. Conservation au sein du musée de Bruxelles 167
4. Restaurations 169
a. À la fin du XVIIIe siècle 169
b. Au musée de Bruxelles 170
7. Publication des collections : les catalogues 175
1. Inventaires du Directoire 175
2. Des guides de voyage aux catalogues 175
3. Catalogues 176
3. Définition du musée en guise de conclusion 178
Conclusions générales 191
Biographies des principaux acteurs de la sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant entre 1773 et 1842 195
Relevé chronologique des principaux événements 199
Bibliographie 201
Index 209
Abréviations 215
Liste des illustrations 217
Table des matières 219

L'homme de la fin du XXe siècle est accoutumé à contempler des tableaux anciens à iconographie religieuse dans les musées. L'œuvre y est cependant totalement affranchie du contexte originel pour lequel elle avait été créée. Comment et pourquoi ces œuvres conçues pour un édifice de culte ont-elles été transférées dans un établissement réservé à la culture ? Par quels cheminements et sous quels statuts sont-elles passées de l'Église à l'État ? Quel est l'impact de cette sécularisation sur l'œuvre d'art ?

Christophe Loir analyse, à partir d'un important dépouillement d'archives anciennes, le phénomène de sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant à travers les périodes autrichienne, française, hollandaise et le début du Royaume de Belgique. Ce brassage chronologique permet pour la première fois de comprendre dans une vision globale divers événements tels la suppression de l'ordre des Jésuites et des couvents « inutiles », les conquêtes artistiques des Français dans les Pays-Bas, la vente des biens nationaux, la redécouverte des primitifs flamands, la restitution par Paris de nombreux chefs-d'œuvre de l'école flamande en 1815 et surtout la création du musée de Bruxelles, noyau des actuels Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

L'auteur étudie les implications politiques, économiques, artistiques et religieuses de la sécularisation entre 1773, année de la suppression des jésuites et 1842, année de la vente du musée de la ville de Bruxelles à l'État belge : les prémices sous la période autrichienne, les développements sous la période française ainsi que les prolongements sous la période hollandaise et le Royaume de Belgique. Dans chacune de ces périodes, sont successivement étudiés le mouvement de décontextualisation qui extrait l'œuvre de son contexte et le mouvement de recontextualisation partielle qui l'y replace sous un nouveau statut. Dans la dernière partie de l'ouvrage, l'auteur analyse les différentes attitudes inhérentes à la sécularisation : conserver, financer, transporter, inventorier, expertiser, sélectionner, muséaliser, restaurer, exposer, protéger, enrichir, légiférer, institutionnaliser et légitimer ; autant d'actions qui témoignent de la prise de conscience d'un patrimoine artistique.

Né en 1973, Christophe Loir est licencié en histoire et en histoire de l'art et détenteur d'un diplôme d'études approfondies en histoire du christianisme à l'Université libre de Bruxelles. Aspirant au Fonds National de la Recherche Scientifique, il prépare une thèse de doctorat sous la direction du professeur Hervé Hasquin.

ISBN 2-8004-1196-1

9 782800 411965

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayant droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines défectuosités peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'usager s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :
a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.