



**HAL**  
open science

## Willem de Famars Testas (1834-1896). L'œuvre d'un voyageur (La Haye, Bruxelles, Le Caire)

Romain Siegenfuhr

### ► To cite this version:

Romain Siegenfuhr. Willem de Famars Testas (1834-1896). L'œuvre d'un voyageur (La Haye, Bruxelles, Le Caire). Art et histoire de l'art. 2020. dumas-04547911

**HAL Id: dumas-04547911**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04547911>**

Submitted on 16 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Romain SIEGENFUHR

**Willem de Famars Testas (1834-1896)**

**L'œuvre d'un voyageur**

**(La Haye, Bruxelles, Le Caire)**

Mémoire de recherche

(seconde année de deuxième cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections  
présenté sous la direction

de Mme Christine PELTRE

professeur d'histoire de l'art contemporain, université de Strasbourg

et de M. Terry van DRUTEN

conservateur en chef, Teylers Museum, Haarlem

Janvier 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence Creative Commons

CC BY NC ND





## Résumé

---

Ce mémoire s'attache à replacer Willem de Famars Testas (1834-1896) et son œuvre dans le milieu artistique de la seconde moitié du XIXe siècle et évaluer l'importance de ses rencontres et de ses voyages sur son œuvre. Les enjeux visent à étudier comment les proximités avec d'autres artistes et les territoires que Famars Testas traversa ont pu influencer sa production artistique, de l'École de dessin de La Haye à ses fréquentations au sein de la colonie d'artistes hollandais installés à Bruxelles, de ses deux séjours en Orient à ses contacts avec la maison d'art Goupil et Jean-Léon Gérôme. Aucune étude d'envergure en français n'existe sur Willem de Famars Testas mais son nom apparaît comme un contact secondaire dans la carrière de nombreux artistes néerlandais ou français. C'est donc de manière détournée que sa personnalité se dessine en marge de ses récits de voyage qui ont été publiés il y a une trentaine d'années. L'analyse d'un fonds de dessins inédit conservé au Teylers Museum a permis de mieux connaître sa période de formation et d'envisager ses répercussions sur un plus long terme. Il est apparu au cours de la recherche que les rencontres que fit Willem de Famars Testas ont joué un rôle déterminant dans la production de son œuvre, qu'il s'agisse de la possibilité de découvrir l'Égypte tôt dans sa carrière, de l'emploi d'outils et de méthodes de création inattendus comme la photographie, de la précision de son style, du développement du genre orientaliste ou de sa sollicitation pour produire des illustrations littéraires. Les voyages qu'il a réalisés, à la fois en Orient, mais également aux Pays-Bas et en Belgique, ont permis à l'artiste de se distinguer dans une Hollande qui voyageait certes beaucoup mais qui sortait rarement d'Europe et ont aussi contribué à constituer un répertoire de sujets qui définissent son identité artistique. La diversité de l'œuvre de Famars Testas se comprend au regard des périodes qui ont ponctué sa vie : ses déplacements et ses rencontres trouvent une conséquence directe sur l'orientation de ses travaux.

## Remerciements

---

En premier lieu, nous désirons témoigner notre reconnaissance à Madame Christine Peltre, professeur d'Histoire de l'art, à l'Université de Strasbourg, directrice de recherche, qui nous a guidé dans notre parcours, a relu consciencieusement notre travail et nous a fait découvrir à la fois Willem de Famars Testas et la fascination de l'orientalisme. Nous tenons à la remercier pour son soutien. Nous souhaitons exprimer une gratitude toute spéciale à Monsieur Terry van Druten, conservateur en chef au Teylers Museum de Haarlem, pour sa bienveillance, sa générosité et pour s'être rendu disponible afin de nous donner accès aux œuvres de Willem de Famars Testas et aux informations qui s'y rapportent. Que Madame Dominique de Font-Réaulx, conservateur général au musée du Louvre, soit également assurée de notre gratitude pour avoir su nous guider dans la définition de notre sujet et répondre à nos questions.

Nous remercions Madame Marja Stijkel et Madame Liselotte van Beek conservatrices au Rijksprentenkabinet du Rijksmuseum d'Amsterdam, qui nous ont toutes deux donné accès aux œuvres de Willem de Famars Testas conservées dans leur institution. Nous remercions Madame Mayken Jonkman, conservatrice au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haye, pour ses encouragements bienveillants. Nous remercions également Madame Rhea Blok de la Fondation Custodia à Paris pour son soutien, sa relecture et ses recommandations. Enfin, nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à Monsieur Maarten Raven, conservateur au Rijksmuseum van Oudheden de Leyde, qui, bien qu'ayant récemment quitté ses fonctions, a pu se rendre disponible pour nous donner accès aux archives du musée où sont conservées des pièces rares de Famars Testas et répondre à nos questions. Madame Mariëlle Bulsink a pris le relais au Rijksmuseum van Oudheden pour répondre à nos questions, qu'elle en soit remerciée sincèrement.

Nous devons énormément à Madame Mercedes Volait, directrice du laboratoire InVisu, unité de service et de recherche de l'INHA et du CNRS, pour nous avoir indiqué l'existence du fonds inédit conservé au Teylers Museum de Haarlem, premier germe de cette étude. Nous souhaitons remercier Madame Élisabeth Le Breton de la Gypsothèque du musée du Louvre, Madame Christine Walter et Madame Gaëlle Pernelle du musée du Louvre qui nous ont permis d'identifier certaines pièces antiques parmi les réserves des plâtres. Madame Camille Bault des Ateliers d'art de la Réunion des musées nationaux - Grand-Palais, nous a permis d'identifier des moulages adressés par la France à La Haye ; Madame Régine Bigorne du musée Goupil de Bordeaux nous a permis d'identifier Willem de Famars Testas dans les archives Goupil conservées au Getty Research Institute de Los Angeles. Nous tenons à les remercier vivement pour leur assistance.

Nous avons pu élargir notre champ d'étude en localisant des pièces conservées dans d'autres collections. Pour cela, nous tenons à exprimer notre reconnaissance à Madame Anja van Putten du

Centraal Museum d'Utrecht, Madame Cynthia Warringa-van Genderen du Dordrechts Museum de Dordrecht, Madame Ilse Stap du Fries Museum de Leeuwarden, Madame Lisa van der Borch et Madame Claudia Maartense-van Ham du Paleis Noordeinde - Koninklijke Verzamelingen (collections royales) de La Haye, Madame Hanna Klarenbeek du Paleis Het Loo d'Apeldoorn, Madame Wobke Hooites du Kröller-Müller Museum d'Otterlo, Madame Marleen van Royen du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, ainsi que Madame Inga Rossi et Monsieur Stefan Hautekeete des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Nous tenons à remercier Madame Alexandra Oostdijk, directrice du musée Paul Tetar van Elven à Delft. Nous avons enfin bénéficié de l'assistance de Madame Alesandra Migliorato du Museo interdisciplinare di Messina, Messine.

Le concours de Monsieur Emmanuel Schwartz, conservateur du patrimoine à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, et de Madame Sophie Daix, conservatrice en chef des bibliothèques à l'École du Louvre, nous a été précieux. Nous tenons à leur exprimer nos plus vifs remerciements pour leur disponibilité et leurs conseils. Que Emmanuelle Brugerolles soit également remerciée pour son soutien, ses conseils et l'accès qu'elle nous a accordé aux collections de dessins de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Enfin, ce travail n'aurait pu être entrepris et achevé sans l'affection et le soutien de notre famille, collègues et amis, tout particulièrement Mesdames Isabelle Conte, Nadia Yahiaoui, Liliana Nicolasjen et Monsieur Pierre Téqui.

## Avant-Propos

---

La découverte, au cours d'un échange en marge d'un colloque international, de l'existence d'un corpus inédit d'œuvres graphiques de Willem de Famars Testas au Teylers Museum de Haarlem est à l'origine de cette recherche. Cette indication avait nourri un intérêt personnel qui se transforma en un sujet de travail avant que la découverte desdites œuvres, d'une grande richesse documentaire, n'élargisse le domaine d'étude sur un artiste relativement peu connu.

Willem de Famars Testas (1834-1896) est surtout célèbre pour avoir accompagné l'égyptologue Émile Prisse d'Avennes en Égypte pendant deux années et pour avoir rejoint une caravane d'artistes formée par Jean-Léon Gérôme lors d'une expédition en Orient en 1868. Les quelques informations relatives à la carrière de Famars Testas sont répétées et s'accompagnent des mêmes illustrations, limitant la connaissance de l'ampleur de l'œuvre qu'il a produit. Les contributions concernant son travail et certains articles bornent l'étude à un sujet constant, l'orientalisme, grâce auquel l'artiste s'est bâti une reconnaissance mais qui ne fut pas réellement son unique sujet d'étude. D'ailleurs, l'examen des œuvres du Teylers Museum, au regard de celles conservées dans d'autres institutions néerlandaises, nous a permis de mettre en évidence une diversité surprenante de sujets que cette recherche ne prétend pas étudier dans son ensemble. Une telle entreprise serait par ailleurs fort audacieuse ; le manque de sources primaires, de datations et d'informations biographiques ne permet pas de connaître le cadre de production de nombreuses œuvres et l'état des relations entre l'artiste et ses confrères. La structure de ce mémoire trouve son cadre dans la vie de l'artiste dont chaque grande étape se trouve à la croisée de rencontres et de voyages qui ont défini l'évolution de l'homme autant que de l'artiste. Pour illustrer et rendre plus parlants les propos qui vont suivre, nous avons placé des appels de catalogue (**Cat. x**) renvoyant aux notices de l'annexe s'attachant à répertorier le fonds d'atelier inédit de Famars Testas du Teylers Museum, des renvois aux œuvres conservées dans ce même musée (**KT xxxx**) – qui constitue la plus grande collection d'œuvres de l'artiste que conserve un musée –, mais également des appels de figures (**fig. x**) renvoyant vers les illustrations en annexes.

Les voyages et les rencontres qu'a fait Willem de Famars Testas ont contribué à nourrir son œuvre et affermir son penchant pour des sujets orientaux ou littéraires. Les sites traversés et les relevés faits *in situ*, les échanges et les expériences que permettent les longs voyages en groupe ainsi que les liens et réseaux artistiques – du moins ceux que les sources disponibles nous permettent de connaître – dressent le portrait d'un artiste vu à travers son entourage et sa production. De ses premières rencontres à l'Académie de dessins de La Haye aux deux séjours en Orient effectués en groupe, jusqu'aux contributions pour illustrer l'œuvre écrite de Jacob van Lennep, les déplacements et fréquentations de Famars Testas n'ont pas manqué. Analyser ceux-ci permet de révéler la mécanique de production d'un artiste et l'élaboration de nouvelles méthodes de création.

La recherche opérée sur le corpus inédit de Haarlem a mis en évidence un pan nouveau de la carrière de cet artiste, sa formation académique, et met en lumière quelques segments de sa carrière et de sa production non orientaliste par des éléments inédits étayés par le rapprochement d'œuvres. Nous savons que Famars Testas était relativement bien intégré, notamment dans la communauté artistique belge, et était très apprécié mais ses relations avec la France restent inconnues, malgré quelques rares signalements qui laissent deviner que l'artiste entretenait des relations avec des confrères français.

Cette recherche s'est déroulée aux Pays-Bas où l'accès à de nombreux ensembles nous a été accordé, en particulier au Teylers Museum de Haarlem, au Rijksmuseum van Oudheden de Leyde et au Rijksmuseum d'Amsterdam dont la richesse des dessins de Famars Testas a permis quelques découvertes. Les institutions françaises ne conservent pas d'œuvres de Willem de Famars Testas exceptée la Bibliothèque nationale de France où un travail d'identification reste à accomplir parmi les planches et documents rassemblés du fonds Prisse d'Avennes, parmi lesquels il convient d'attribuer de nombreuses planches non signées à Famars Testas.

Les difficultés n'ont pas manqué. Elles concernent particulièrement la langue de rédaction de la grande partie des sources, en néerlandais. Elles concernent également la disponibilité relativement faible des œuvres abouties qui sont majoritairement conservées en mains privées qui rarement apparaissent en vente publique. Il s'avère que les documents conservés par l'artiste contribuent à faire comprendre sa généalogie artistique et sa méthode de travail, mais des jalons essentiels pour confirmer cette procédure manquent, car ils ont été dispersés.

# Table des matières

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>1</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>2</b>
<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>4</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>8</b>
<b>LES ARTISTES NÉERLANDAIS AU XIX<sup>E</sup> SIECLE : ENTRE TRADITION, MODERNITÉ ET VOYAGES</b> .....	<b>11</b>
A. CONTEXTE HISTORIQUE : BOULEVERSEMENTS POLITIQUES ET MISE EN PLACE DE STRUCTURES CULTURELLES POUR L'ÉDUCATION, LA PROMOTION ET LA DIFFUSION ARTISTIQUE.....	11
1. <i>Bouleversements de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle</i> .....	11
2. <i>Louis Bonaparte (r. 1806-1810), roi de Hollande</i> .....	11
3. <i>Guillaume I<sup>er</sup> (r. 1815-1840), premier roi des Pays-Bas</i> .....	13
4. <i>Guillaume II (r. 1840-1849) et Guillaume III (r. 1849-1890), les réformes royales vers une monarchie constitutionnelle. Un climat culturel favorisant le développement du marché de l'art</i> .....	15
B. L'ATTACHEMENT AU SIECLE D'OR. LES ARTISTES NEERLANDAIS HISTORICISTES.....	17
C. LES ECOLES NEERLANDAISES D'ART MODERNE.....	20
1. <i>L'École de La Haye</i> .....	20
2. <i>L'École d'Amsterdam et la modernité fin-de-siècle</i> .....	22
D. LES ARTISTES VOYAGEURS NEERLANDAIS.....	23
1. <i>Les voyages de Néerlandais avant le XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	23
2. <i>Le voyage à Paris</i> .....	24
3. <i>Le voyage en Orient</i> .....	27
a) <i>Aux origines du goût européen pour l'Orient au XIX<sup>e</sup> siècle ; la présence des Occidentaux en Orient</i> .....	27
b) <i>Les voyageurs néerlandais en Orient</i> .....	29
<b>WILLEM DE FAMARS TESTAS : UNE CARRIÈRE JALONNÉE DE RENCONTRES ET VOYAGES</b> .....	<b>35</b>
A. WILLEM DE FAMARS TESTAS. UN ARTISTE OUBLIE REDECOUVERT TARDIVEMENT.....	35
B. ASCENDANCE ET DESSINS D'ENFANCE.....	37
C. LE DEVELOPPEMENT D'UNE IDENTITE ARTISTIQUE : LA FORMATION ACADEMIQUE ET LES PREMIERES AMITIES ARTISTIQUES.....	39
1. <i>Cadre de la formation académique</i> .....	39
2. <i>Figures dessinées d'après l'antique</i> .....	42
3. <i>Figures dessinées d'après nature</i> .....	44
4. <i>Myologie, ostéologie et perspective</i> .....	45
5. <i>Apprentissage de la peinture en atelier privé</i> .....	47
6. <i>Famars Testas membre de sociétés artistiques et ses premières participations à des expositions d'envergure</i> .....	50
7. <i>Les premières œuvres de Famars Testas</i> .....	55
D. LE PREMIER SEJOUR EN ORIENT, 1858-1860. UNE FORMATION INESPEREE AUPRES DE L'EGYPTOLOGUE ÉMILE PRISSE D'AVENNES.....	57
1. <i>Willem de Famars Testas membre de l'expédition scientifique en Égypte d'Émile Prisse d'Avennes</i> .....	58
a) <i>Le cadre du voyage</i> .....	58
b) <i>Le séjour et les sites parcourus</i> .....	60
c) <i>Les conditions du séjour et de travail</i> .....	63
d) <i>Les rencontres</i> .....	67
2. <i>Willem de Famars Testas et la photographie</i> .....	71
a) <i>La photographie en Égypte autour de 1858-1860</i> .....	71
b) <i>De l'utilité des photographies dans l'œuvre de Famars</i> .....	73
c) <i>Un travail commun de Famars Testas et Jarrot : les photographies peintes</i> .....	75
3. <i>Les heureux bénéficiaires du séjour ; découvrir et saisir la spécificité des arts pharaoniques et musulmans</i> .....	79
a) <i>Le premier projet d'illustration de Willem de Famars Testas : Le Roman de la momie de Théophile Gautier</i> ... ..	79
b) <i>Une peinture tournée vers l'Orient, entre sujets égyptisants et orientalistes</i> .....	85

c) Une production non orientaliste.....	91
E. LE SECOND SEJOUR EN ORIENT SOUS L'EGIDE DE JEAN-LEON GEROME EN 1868. UN VOYAGE D'AGREMENT ENTRE ARTISTES AU SERVICE DE L'ART.....	93
1. Un voyage entre artistes : l'expédition en Orient.....	93
a) Le cadre du voyage.....	93
b) L'expédition et les sites traversés.....	95
2. Un compagnonnage d'artistes favorisant l'émulation culturelle.....	101
a) Jean-Léon Gérôme.....	102
b) Léon Bonnat.....	104
c) Albert Goupil.....	105
d) Les autres membres de la troupe : Richard Goubie, Paul Lenoir, Ernest Journault.....	107
3. Les liens entre Willem de Famars Testas et la maison Goupil.....	109
F. DE LA CONQUETE DE BRUXELLES A LA FIN DE CARRIERE AUX PAYS-BAS. VOYAGES ET RELATIONS ARTISTIQUES AU SERVICE DE L'ART.....	112
1. Willem de Famars Testas et la vie culturelle bruxelloise.....	112
a) L'installation à Bruxelles. Les conditions d'une vie d'artiste en Belgique.....	112
b) Une colonie d'artistes néerlandais à Bruxelles. Les liens artistiques de Famars Testas.....	114
c) L'intégration des artistes néerlandais dans les réseaux culturels belges. Famars Testas au sein de la Société des Aquarellistes Belges et sa filiation néerlandaise.....	116
2. La production de Willem de Famars Testas lors de sa période belge et la diffusion de son œuvre.....	120
a) La production foisonnante de la période belge et des dernières années.....	120
b) Les participations de Famars Testas aux manifestations culturelles belges. Une distinction peu évidente.....	124
3. « Je vais certainement être un expert en orientalisme ». La peinture orientaliste de Willem de Famars Testas.....	125
a) L'originalité de l'orientalisme néerlandais.....	126
b) Le contexte orientaliste belge.....	136
c) L'orientalisme de Willem de Famars Testas.....	145
d) Famars Testas et les arts de l'Islam.....	153
4. Willem de Famars Testas illustrateur.....	156
a) Les romans historiques de Jacob van Lennep.....	156
b) Les autres projets, édités ou avortés.....	162
5. Willem de Famars Testas et le prosaïsme néerlandais.....	167
a) Famars Testas en villégiature sur les côtes néerlandaises : Zandvoort et Dombourg.....	167
G. FIN DE CARRIERE A ARNHEM.....	171

**LES RÉSONANCES DES RENCONTRES ET DES VOYAGES SUR L'ŒUVRE DE WILLEM DE FAMARS TESTAS ; UN REGARD RÉTROSPECTIF..... 174**

A. LA CREATION A L'ŒUVRE : LE CHOIX DES SUJETS ET LES INSPIRATIONS DE WILLEM DE FAMARS TESTAS.....	174
1. La redécouverte de l'œuvre de Willem de Famars Testas au sein du XIX <sup>e</sup> siècle.....	174
2. L'orientalisme parmi une diversité des sujets. Retour sur une suite de rencontres qui ont défini l'ouverture à l'Orient.....	175
B. LE STYLE DE WILLEM DE FAMARS TESTAS.....	179
C. SITES ET RENCONTRES. LA MECANIQUE D'UNE VIE D'ARTISTE.....	180

**BIBLIOGRAPHIE ..... 183**

## Introduction

---

Le climat artistique néerlandais du XIX<sup>e</sup> siècle bénéficie de moins de chapitres que d'autres siècles dans l'historiographie des Pays-Bas, notamment le XVII<sup>e</sup> marqué par des artistes qui ont assuré le renom du pays dans toute l'Europe de façon durable et dont les ramifications culturelles font encore aujourd'hui l'objet d'études. Le XIX<sup>e</sup> siècle hollandais se distingue par de continuels renouvellements d'influences et par un regard introspectif ; les artistes espéraient se calquer sur la modernité européenne tout en faisant valoir l'identité particulière de leur pays. Le goût rétrospectif et historicisant, tourné vers les maîtres de l'âge d'or néerlandais, précède l'impulsion d'un art moderne influencé par le romantisme et le réalisme français puis par l'impressionnisme et la mise en place progressive de nombreuses structures culturelles modifiant le rapport à l'art des artistes, des marchands et des amateurs. Ces caractères culturels ont transformé le style national et mis en place un terreau fertile qui a donné naissance à quelques trajectoires individuelles singulières qui restent peu étudiées. Le parcours de Famars Testas (30 août 1834, Utrecht - 24 mars 1896, Arnhem) est de celles-là. Il fut toutefois rapidement oublié avant de réapparaître mais en restant souvent relégué au second plan des redécouvertes artistiques ou mises en lumière scientifiques des quarante dernières années.

Willem de Famars Testas est considéré comme le premier artiste orientaliste néerlandais. Suite à une formation classique à l'Académie de dessin de La Haye, il eut par deux fois l'opportunité de rejoindre un groupe en partance pour l'Orient. Ces deux voyages, le premier de deux ans (1858-1860) et le second de six mois (1868), font de Famars Testas l'un des premiers artistes voyageurs néerlandais à parcourir l'Égypte et le Proche-Orient. Devenu peintre orientaliste tel qu'il l'avait espéré, il quitta les Pays-Bas, peu tournés vers ce genre pictural, pour s'installer en Belgique où le climat artistique moins étouffant et le marché de l'art plus ouvert allaient lui offrir de nouvelles opportunités. À Bruxelles, il se mêla à la phalange d'artistes hollando-belges, véritable colonie d'artistes néerlandais émigrés, participa à la vie culturelle locale, exposa de nombreux sujets orientalistes et réalisa plusieurs illustrations littéraires. Ces voyages et les rencontres qu'il effectua ont contribué à forger son identité et ont fait de lui un artiste qui se distingua de ses contemporains. Il se démarqua par le genre orientaliste avec lequel il réalisa la plus grande partie de ses œuvres, par ses expéditions dans une Hollande qui voyageait certes beaucoup mais qui sortait rarement d'Europe, mais aussi par un usage singulier de la photographie qui servit à élaborer des compositions et pour leur diffusion.

La première rencontre décisive de Willem de Famars Testas fut celle de son professeur à l'Académie de La Haye, Jacobus Josephus Everhardus van den Berg. Son attachement pour la tradition académique, passant par un apprentissage fondamental du dessin, et son rejet des nouvelles formes d'expression permirent au jeune néerlandais de se construire une identité artistique caractérisée par l'importance de la ligne et une composition mesurée. Les deux voyages en Orient que Famars Testas a

pu faire ont, chacun, grâce aux compagnons partageant le séjour et aux sites parcourus, complété sa formation et forgé son tempérament artistique en décidant d'une prédilection pour les sujets orientaux desquels il ne se départira pas. Le premier voyage, lors duquel il reste dans l'ombre de l'égyptologue Émile Prisse d'Avennes, est largement documenté en France par l'abondant fonds du scientifique conservé à la Bibliothèque nationale de France qui fit l'objet de plusieurs publications et d'une présentation de documents en 2011. Le second séjour en Orient, effectué au sein d'une troupe d'artistes menée par Jean-Léon Gérôme, est surtout documenté par les récits et notes de voyages et par une exposition en 1993 au musée Hébert à Paris.

Les repères importants concernant Willem de Famars Testas ont été posés grâce à ces ouvrages et expositions, complétés par plusieurs articles, notamment ceux réévaluant la richesse des travaux d'Émile Prisse d'Avennes. De nombreuses publications scientifiques mentionnent Famars Testas et n'oublient pas ses contributions dans différents champs d'intérêt, de l'égyptologie à l'étude de l'architecture musulmane, de l'illustration littéraire à l'orientalisme. Une vaste production qui témoigne des voyages et laisse deviner les rencontres effectuées. Cependant, seules quelques très rares études ont été consacrées à sa production non orientaliste. Famars Testas tomba progressivement dans l'anonymat dès le début du XX<sup>e</sup> siècle avant de disparaître de l'historiographie. Le désintérêt de l'orientalisme aux Pays-Bas justifie-t-il cette discrétion étonnante ?

Cette indifférence qu'a subi Famars Testas et sa réapparition depuis les années 1980 – parfois faisant office d'une réelle exhumation – dans l'ombre d'autres artistes avec qui il a partagé l'art comme intérêt, masque ses qualités. Grâce à ces expériences sur le terrain qui ont été riches d'enseignements, il acquit une parfaite connaissance de l'architecture islamique, il mit au point une méthode de documentation qu'il emploiera toute sa carrière, il découvrit les potentialités qu'offre la photographie et il développa un attachement fidèle à des personnalités influentes.

Une masse considérable de documents restée inédite, conservée au Teylers Museum de Haarlem, est issue du fonds d'atelier de l'artiste. Elle permet de retrouver certains jalons manquants de son œuvre qui ne se limitent finalement pas à l'orientalisme et contribuent à documenter la formation que reçut Famars Testas à La Haye, période qui n'a jamais fait l'objet de recherche.

L'objet de ce travail propose de valoriser ce fonds d'atelier, de présenter le début de la carrière du jeune Willem de Famars Testas selon une nouvelle approche grâce à ces documents inédits et, au regard d'œuvres conservées dans des collections néerlandaises – souvent négligées car méconnues – ou réapparues récemment sur le marché de l'art, d'envisager l'artiste sous un jour nouveau en considérant ses contributions dans différents champs d'intérêt qui témoignent de ses voyages et laissent deviner les rencontres effectuées. Par étapes successives et chronologiques, la vie de l'artiste se ponctue d'événements, importants ou mineurs, qui contribueront à former les qualités artistiques de Famars Testas. Carnets de croquis, études poussées ou œuvres abouties composent un ensemble qui mérite

d'être réévalué. L'étude de ces souvenirs graphiques permet de requalifier la propension de l'artiste à consigner par le crayon ou le pinceau une foule de sujets qui illustrent les voies qu'il a suivies : l'Orient en premier lieu, mais aussi le classicisme de l'apprentissage, le prosaïsme de la vie quotidienne et l'éloquence de la littérature. Ce sont ces multiples aspects qui seront évoqués ici à travers les sites et les rencontres qui ont rythmé sa carrière. Quels furent les apports de ces rencontres et quelles influences les terres traversées exercèrent-elles sur les créations de Famars Testas ?

Ce mémoire s'attache à replacer l'œuvre de Willem de Famars Testas dans le milieu artistique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour déterminer dans quelle mesure il se distingue de ses contemporains. Dans cette perspective, après un survol du contexte politique et culturel des Pays-Bas au XIX<sup>e</sup> siècle, nous proposons d'articuler nos réflexions de manière chronologique sur l'étude du style de l'artiste qui se précise au fil des années. En suivant ses périples et ses rencontres, de La Haye à Bruxelles en passant par l'Orient, et leurs résonances dans son œuvre nous caractériserons la singularité de sa démarche créatrice, des dessins du souvenir aux œuvres abouties, entre jeux d'influence, copies ou emprunts, découvertes et échanges.

# Les artistes néerlandais au XIX<sup>e</sup> siècle : entre tradition, modernité et voyages

---

## A. Contexte historique : bouleversements politiques et mise en place de structures culturelles pour l'éducation, la promotion et la diffusion artistique<sup>1</sup>.

C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que les Pays-Bas ont acquis la configuration que nous connaissons aujourd'hui. Le nationalisme, le sentiment d'appartenir à une nation en raison des liens sociaux et culturels qui unissent ses habitants, est apparu à cette époque mais n'a pas été de soi ; il fut introduit par deux rois essentiels pour sa formation : Louis Bonaparte et Guillaume I<sup>er</sup>. Lors de ces règnes furent instaurées les bases de structures modernes en faveur des arts parmi lesquelles il est possible de distinguer l'ouverture des premiers musées publics et académies des Beaux-Arts, ainsi que la promotion de l'art contemporain qui conditionna le développement d'importantes collections privées. Puisque Willem de Famars Testas (1834-1896) a grandi, suivi une éducation artistique, voyagé et embrassé une carrière artistique au XIX<sup>e</sup> siècle en partie aux Pays-Bas, il convient de présenter ce contexte politico-culturel et de s'interroger sur son environnement pour expliquer l'homme et l'artiste, mais également pour démontrer à quel point il se distingue de ses contemporains.

### 1. Bouleversements de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les importantes réformes mises en place suite à l'invasion française<sup>2</sup> plongèrent la République batave dans un trouble politique et économique. Malgré l'économie décroissante<sup>3</sup>, quelques avancées sociales favorisa une cohésion nationale propice au développement futur. L'empereur Napoléon I<sup>er</sup> instaure un nouveau cadre politique en 1806 et nomme son frère, Louis Bonaparte (1778-1846), en tant que souverain du nouveau Royaume de Hollande<sup>4</sup>.

### 2. Louis Bonaparte (r. 1806-1810), roi de Hollande.

Il peut paraître assez surprenant que le nouveau roi de Hollande ait éprouvé un profond sentiment

---

<sup>1</sup> Pour une précision plus complète du contexte historique, politique et culturel, voir ANNEXE 5, texte n° 1.

<sup>2</sup> La France révolutionnaire devint maître des actuels Pays-Bas et Belgique suite à la bataille de Fleurus du 8 messidor An II (26 juin 1794). Le traité de La Haye, signé le 16 mai 1795, mit fin au conflit opposant la République française et les Provinces-Unies, devenues la République batave au début de l'année 1795. Voir ALLAIN Thierry, NIJENHUIS-BESCHER Andreas et THOMAS Romain, *Les Provinces-Unies à l'époque moderne. De la Révolte à la République batave*, Malakoff, Armand Colin, 2019, p. 102-104.

<sup>3</sup> Un témoin majeur de ce déclin économique est la liquidation en 1799 de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (*Vereenigde Oostindische Compagnie* ou VOC), créée au début du XVII<sup>e</sup> siècle, véritable pilier de la puissance du capitalisme et de l'impérialisme néerlandais. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les possessions néerlandaises en Asie étaient devenues un enjeu de conquêtes entre les puissances britannique et française.

<sup>4</sup> Royaume composé des dix provinces du nord (Brabant-Septentrional, Drenthe, Overijssel, Frise, Groningue, Gueldre, Hollande-Méridionale, Hollande-Septentrionale, Utrecht, Zélande), de la Frise orientale (région de l'actuel land de Basse-Saxe en Allemagne), de la province du Limbourg annexée par Napoléon, et des Pays-Bas autrichiens (qui esquissent déjà la Belgique actuelle composée de neuf provinces).

d'affection sincère envers son royaume, ou peut-être davantage envers son rôle, au point que son frère impérial se méfia. Dans de nombreux domaines, il poursuivit la politique centralisatrice et rationnelle adoptée les années précédentes et a fourni de nouvelles impulsions calquées sur celle de son frère<sup>5</sup>, dans le but de redresser économiquement le pays. Le blocus continental imposé dès 1806 entraîna le pays davantage vers la ruine.

La culture se conformait au goût français hormis en peintures d'histoire qui n'étaient guère peintes au le siècle précédent. Louis Bonaparte prit des mesures pour encourager les arts<sup>6</sup>. Des développements importants allaient changer radicalement l'accès à la formation artistique grâce à l'établissement de structures visant à moderniser la situation lamentable dans laquelle se trouvaient les arts plastiques<sup>7</sup>. L'Institut royal des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, fondé en 1808 sur le modèle français<sup>8</sup>, encouragea les développements des sciences et des arts et de regrouper « les plus excellents scientifiques et érudits de tout le royaume »<sup>9</sup>. Dans ce but, fut fondée une académie où l'on enseignerait les quatre arts essentiels : peinture, sculpture, gravure et architecture. Cet institut a organisé, de 1808 à 1917, en alternance à La Haye et à Amsterdam, des expositions biennales reflétant la création artistique contemporaine (*Tentoonstelling van Levende Meesters*, littéralement 'Exposition des maîtres vivants') en se calquant sur le modèle du Salon parisien<sup>10</sup>. Jenny Reynaerts a observé que les œuvres soumises aux expositions sont essentiellement des scènes de genre et des paysages<sup>11</sup>, loin devant les peintures d'histoire qui n'avaient pas les faveurs du public néerlandais peu amateur de scènes bibliques ou mythologiques.

En 1808, le musée royal (*Koninklijk Museum*), ancêtre du Rijksmuseum, s'installait dans une partie de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam que le roi et sa femme, Hortense de Beauharnais (1783-

---

<sup>5</sup> BURG Martijn van der et HOOGLAND Karin, « 'De ware Hollander?' Het nationale cultuurbeleid van koning Lodewijk Napoleon », *Skript Historisch Tijdschrift*, 28.1 (2014), p. 5-7 et p. 15. Voir aussi JOURDAN Annie, « Conclusion », dans Annie JOURDAN (dir.), *Louis Bonaparte : Roi de Hollande*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 418-419.

<sup>6</sup> HETEREN Marjan van, « La peinture aux Pays-Bas de 1750 à 1914 », dans Thomas DACOSTA KAUFMANN, Anne EGGER et Konrad OTTENHEYM (dir.), *L'art flamand et hollandais. Belgique et Pays-Bas, 1520-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002, p. 493. Le règne de Louis a également entraîné une transposition des caractéristiques esthétiques françaises. Aussi les styles Empire, classique et troubadour coexistent en peinture, architecture et dans les arts décoratifs sans toutefois bénéficier d'un véritable engouement. Le roi commanda des scènes d'histoire contemporaines et tenta au mieux de préférer artistes et artisans locaux dans une « intention patriotique ». Sur Louis Bonaparte et la culture, voir JOURDAN Annie (dir.), *op. cit.*, p. 275-423.

<sup>7</sup> BERGVELT Ellinoor, « Louis Bonaparte et les Beaux-Arts : le cas des artistes vivants et du musée royal », dans Annie JOURDAN (dir.), *op. cit.*, p. 319.

<sup>8</sup> BURG Martijn van der et HOOGLAND Karin, *op. cit.*, p. 11. L'École Polytechnique fut créée en 1794. L'Institut de France, créé en 1795, est l'héritier de l'Académie royale de peinture et de sculpture créée en 1648 par Louis XIV et dissoute en 1793 par la Convention. L'Académie des beaux-arts, membre de l'Institut, fut, elle, créée par l'ordonnance royale du 21 mars 1816 (stipulant également la création de l'École des Beaux-Arts). Il ne s'agit pas de cette dernière école qui servit de modèle pour l'Institut néerlandais, mais de façon assurée, les deux premières entités.

<sup>9</sup> « 1808 - Signed: Louis », Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (s.n., s.d.). En ligne : <https://www.knaw.nl/en/about-us/academy-history/1808-getekend-lodewijk> (consulté le 30 juin 2019), traduction libre par nous-même ; toutes les traductions du néerlandais au français sont de nous-même sauf lorsqu'une source en français est mentionnée en note.

<sup>10</sup> KAPELLE Jeroen, « The face of the nineteenth century », RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (s.d.). En ligne : <https://rkd.nl/en/projects-publications/> (consulté le 1<sup>er</sup> août 2019). HETEREN Marjan van, *op. cit.*, 2002, p. 506-507.

<sup>11</sup> REYNAERTS Jenny (dir.), *1800-1900* (trad. Beverley Jackson), Amsterdam, Rijksmuseum, 2017, p. 15.

1837), avaient pris pour résidence<sup>12</sup>. Les collections de ce musée furent constituées d'une part par le rassemblement en 1798 des œuvres d'art laissées en place par les Français<sup>13</sup> dans les anciens palais du stathoudérat, et d'autre part par d'importants dons de collectionneurs privés et quelques œuvres des premiers Prix de Rome.

En 1809, la nouvelle invasion militaire de la Hollande par l'armée napoléonienne entraîna la destitution de Louis Bonaparte et l'annexion des provinces à la France impériale. Les Néerlandais avaient espoir dans le retour de l'homme qui pourrait diriger l'état à nouveau indépendant, à savoir le fils aîné du dernier stadhouder<sup>14</sup>.

### 3. Guillaume I<sup>er</sup> (r. 1815-1840), premier roi des Pays-Bas.

Le fils du stathouder destitué et exilé, Guillaume Frédéric d'Orange-Nassau (1772-1843), plébiscité par son peuple, fut désigné prince souverain en décembre 1813 et recouvra ses terres deux ans plus tard. Guillaume I<sup>er</sup> a cherché à stimuler l'économie par de nombreuses manières qui favorisa davantage les relations commerciales du nord que les industries du sud<sup>15</sup>, accentuant les différences entre les deux territoires. Agité par une crise politique, les provinces méridionales devinrent indépendantes en 1830.

Sous Guillaume I<sup>er</sup>, la culture officielle se fonde, dans les arts, sur la seule référence au Siècle d'or avec l'espoir de rendre à la peinture son éclat perdu<sup>16</sup>. Tout comme dans le reste de l'Europe<sup>17</sup>, l'affirmation politique de la notion d'identité nationale a plébiscité la culture comme patrimoine fondateur et symbole national. Par une véritable fabrication culturelle d'un âge d'or hollandais, la peinture d'histoire<sup>18</sup> mais aussi les paysages, les scènes de la vie quotidienne et les portraits du XVII<sup>e</sup>

---

<sup>12</sup> En constant désaccord avec son mari, Hortense passa peu de temps dans le royaume de Hollande, préférant le château de Saint-Leu, en bordure de la forêt de Montmorency, et sa maison de la rue Cerutti à Paris.

<sup>13</sup> Selon le traité de paix signé entre les Pays-Bas et la France lors de la conquête, la République française abandonnait à la République batave tous les biens de la maison d'Orange dont elle ne souhaitait pas disposer. En 1795, les œuvres d'art saisies par les armées de la République (en tant que « propriété de la Nation française acquise par la force des armes » qualifiée de « conquête artistique ») furent transférées à Paris. Elles provenaient principalement des collections des anciens palais du stathouder de La Haye (Paleis Noordeinde et Huis ten Bosch). En France, les œuvres étaient alors exposées au Muséum Central des Arts (futur musée du Louvre). En août 1815, le roi Guillaume I<sup>er</sup> demanda la restitution des biens dont son pays avait été dépouillé. Les œuvres, recouvrées partiellement (entre autres exemples, le *Renaud et Armide* d'Antoon van Dyck [vers 1629-1632, inv. 1235] ne fut pas repris par les Pays-Bas), ont été déposées en 1816 au Mauritshuis qui, devenu musée, ouvrit ses portes en 1822.

Voir BOYER Ferdinand, « Une conquête artistique de la Convention : les tableaux du stathouder », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1970, p. 152 et BOYER Ferdinand, « Comment fut décidée en 1815 la restitution par la France des œuvres d'art de la Belgique », in *Bulletin de la Société belge d'études napoléoniennes*, t. 53, 1965, p. 11.

<sup>14</sup> RIETBERGEN Peter, *op. cit.*, p. 139.

<sup>15</sup> RIETBERGEN Peter, *op. cit.*, p. 141-143 et GIRAULT René, *Peuples et nations d'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Vanves, Hachette, 1996, p. 99-100. La relance a notamment favorisé le commerce avec les colonies néerlandaises et le négoce avec l'Allemagne.

<sup>16</sup> HETEREN Marjan van, *op. cit.*, 2002, p. 493 et p. 508.

<sup>17</sup> THIESSE Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, collection « Points Histoire », 2001 (1999). L'auteur introduit son ouvrage par le caractère transnational de la formation des identités nationales (p. 11, 13). ALLAIN Thierry, NIJENHUIS-BESCHER Andreas et THOMAS Romain, *op. cit.*, p. 267-268.

<sup>18</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 6.

siècle devinrent l'incarnation de l'héritage culturel néerlandais<sup>19</sup>. Cette faveur retrouvée peut se comprendre car, au XVII<sup>e</sup> siècle, les Provinces-Unies étaient un phare économique et le plus grand entrepôt de l'Europe, mais aussi un refuge politique et religieux. Caractérisé par une prospérité économique et technique, une indépendance politique et une stabilité sociale, à la fois libérale, tolérante et traditionnelle, le pays vivait alors une croissance exceptionnelle dont le retour était vivement espéré après l'épisode napoléonien. Ainsi, après une légère baisse d'intérêt au début du siècle, Guillaume I<sup>er</sup> fit briller d'un nouvel éclat l'art du Siècle d'or.

En 1817, le roi Guillaume I<sup>er</sup> exécutera le vœu de Louis Bonaparte de créer à Amsterdam une académie royale des Arts Plastiques (*Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten*)<sup>20</sup>. La peinture d'histoire tout comme la peinture de paysage et de genre y étaient enseignées ; elles devinrent la spécificité de cette académie et allaient en assurer le succès. En 1821, l'ancienne Académie libre de Dessin de La Haye (*Vrije Haagsche Teeken-academie*), créée en 1682 par des membres de la Confrérie Pictura<sup>21</sup>, fut rattachée à l'École d'Architecture civile (*School voor Burgerlijke Bouwkunde*), prenant alors le nom d'Académie réunie de Dessin de La Haye (*Vereeniging 's Gravenhaagsche Teeken-akademie*)<sup>22</sup>, dite plus simplement Académie de dessin. Cette académie, dont la capacité était prévue pour quatre cents élèves<sup>23</sup>, offrait des conditions d'enseignement sans précédent et symbolisait l'ambition d'une renaissance artistique.

Après l'abdication du roi Louis Bonaparte, le musée royal et la collection royale d'estampes de La Haye furent réunis en 1814 dans un palais du XVII<sup>e</sup> siècle, le Trippenhuis, qui ouvrit au public en 1817 sous le nom de *Rijks Museum* (musée d'État). Le roi acheta quelques tableaux pour nourrir la collection nationale<sup>24</sup>, moins toutefois que l'avait fait Louis Bonaparte. Le gouvernement, dont l'action

---

<sup>19</sup> Cette conception du XVII<sup>e</sup> siècle considérée comme un âge d'or de la peinture néerlandaise a été débattu lors du colloque international *Le Siècle d'or, un nouvel âge d'or ? Survivances d'un mythe dans les Provinces-Unies du XVII<sup>e</sup> siècle* organisé par la Faculté des lettres de l'Université de Genève les 31 mai et 1<sup>er</sup> juin 2018 qui n'a pas bénéficié de la publication d'actes, mais dont les conclusions feront l'objet d'une collection d'ouvrages qui seront publiés aux éditions Brepols, en 2021-2022. Jean Blanc, qui a d'ailleurs organisé ce colloque, traite de cette question dans l'introduction de sa récente publication aux éditions Citadelles & Mazenod, *Le Siècle d'or hollandais* (2019, p. 8-16).

<sup>20</sup> L'académie sera inaugurée en 1820 et accueillera ses premiers élèves en 1822. Pour une explication détaillée des origines de l'Académie royale voir REYNAERTS Jenny, *'Het Karakter onzer Hollandsche School'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. 1817-1870*, Leyde, Primavera, 2001, p. 29-60.

<sup>21</sup> Cinq membres de la guilde de Saint-Luc de La Haye, mécontents des réformes qu'elle entreprit après la Réforme protestante, créèrent la Confrérie Pictura en 1656. Les objectifs de la confrérie étaient de regrouper les peintres hagueois, de les soutenir et de proposer leurs œuvres à la vente. En 1682, les peintres Willem Doudijns, Daniel Mijtns, Augustinus Terwesten, Theodorus van der Schuer et Robert Duval, tous membre de la Confrérie, ont créé une véritable école gratuite pour l'enseignement du dessin : l'Académie de dessin de la Haye (GRAM Johan, *De Schildersconfrerie Pictura en hare academie van beelende kunsten te 's Gravenhage 1682-1882*, Rotterdam, Elsevier, 1882, p. 28).

Voir SCHELTEMA Jacobus, « Redevoering over de Confrerie en Akademie van Pictura in 'Sgravenhage », dans *Geschied- en letterkundig mengelwerk*, t. 3, Utrecht, J. G. van Terveen, 1823, p. 154.

<sup>22</sup> La Haye, Gemeentearchief (archives municipales), série 0058-01. Academie van Beeldende Kunsten ; cotes n<sup>os</sup> 0.1.1 et 0.2.1. L'Académie prendra le nom d'Académie royale des Arts Plastiques (*Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten*) en 1859.

<sup>23</sup> SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 38.

<sup>24</sup> Les peintures achetées par le roi ont constitué des apports non négligeables pour les musées, comme la *Leçon d'anatomie du Dr Nicolaas Tulp* (1632, inv. 146), chef-d'œuvre de Rembrandt, acheté en 1828 pour les collections du Mauritshuis à La Haye, ou comme le noyau des œuvres d'art du XIX<sup>e</sup> siècle des collections nationales. Avant de rejoindre le Rijksmuseum

a été si déterminante jusque-là, se retira presque entièrement de la scène artistique : la révolution belge de 1830 et la situation financière du royaume mirent fin à la politique d'acquisition royale pendant plus de trente ans<sup>25</sup>.

#### **4. Guillaume II (r. 1840-1849) et Guillaume III (r. 1849-1890), les réformes royales vers une monarchie constitutionnelle. Un climat culturel favorisant le développement du marché de l'art.**

Après l'indépendance de la Belgique, plusieurs réformes constitutionnelles visant à plus de libéralisme devinrent nécessaires mais elles ne furent effectives que lorsqu'une menace d'un soulèvement révolutionnaire agita le pays en 1848, comme ce fut le cas ailleurs en Europe<sup>26</sup>. La révision de la constitution accordée par le roi Guillaume II réduisit le pouvoir politique du monarque à quelques droits bien définis, et donna plus de marge de manœuvre au Parlement.

La mort prématurée du roi et l'accession au trône de son fils Guillaume III (1817-1890), moins progressiste que son père, violent et débauché notoire, prolongèrent le ressentiment royal de la perte de pouvoir<sup>27</sup>. Les multiples dissolutions des chambres des États généraux du royaume, les manœuvres politiques franco-anglo-belges (qui aboutirent à la mise en place à la tête de la Belgique d'un prince allemand, allié à la famille royale d'Angleterre et marié à la fille du roi Louis-Philippe) et les conflits qui sévissaient en Europe dans les années 1860 entre la Confédération germanique et ses voisins affaiblirent le royaume qui le fut encore davantage par une grave crise économique en 1866-1870.

Entre 1840 et la fin du siècle, les Pays-Bas sont passés d'une société à prédominance agricole à une société industrielle. L'économie nationale évolua vers un système libéral, calqué sur celui des Britanniques<sup>28</sup>. Cette modernisation de l'économie façonna les contours du marché du travail, où les besoins de main-d'œuvre ne cessaient d'augmenter, permettant l'émergence d'une nouvelle classe bourgeoise industrielle très riche. Le commerce profita fort avantageusement de l'ouverture du canal de Suez en 1869 qui permettait une liaison plus courte avec les Indes néerlandaises.

Dans un climat caractérisé par une politique non interventionniste, qui laissa le champ libre aux

---

en 1885, celles-ci furent exposées dès 1838 dans le Paviljoen Welgelegen de Haarlem qui abritait plusieurs musées dont celui des artistes vivants (*Museum van Levende Nederlandsche Meesters*) depuis 1838. Voir « *Museum van Levende Nederlandsche Meesters (1838-1885)* », Paviljoen Welgelegen, (s.n., s.d). En ligne : <https://nota.noord-holland.nl/paviljoen/musea/> [consulté le 09 janvier 2020] et SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 39.

<sup>25</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 11. HOETINK Hans, « Le Mauritshuis, Cabinet Royal des Peintures », dans Ben BROOS (dir.), *De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 février - 30 juin 1986), La Haye, Fondation Johan Maurits van Nassau, 1986, p. 37. L'auteur précise que « À l'exception du roi Guillaume I<sup>er</sup>, grand amateur d'art, le gouvernement néerlandais ne songeait nullement à mener une politique culturelle. » L'État ne se souciait guère du goût personnel des rois : à la mort du roi Guillaume II, sa superbe collection fut dispersée en vente publique en 1850-1851 après une exposition publique au grand retentissement à La Haye. Plusieurs dizaines de chefs-d'œuvre (de Michel-Ange, Raphaël, Rubens, van Dyck, Rembrandt, Memling, van Eyck ou Hobbema) quittèrent les Pays-Bas. Les acquisitions annuelles de l'État sont suspendues jusque dans les années 1860.

<sup>26</sup> L'expression « contagion révolutionnaire » est parfois employée pour désigner la série de révolutions qui ont agité les pays européens après celle qui eut lieu en France en 1848. Voir GIRAULT René, *op. cit.*, p. 124-127.

<sup>27</sup> RIETBERGEN Peter, *op. cit.*, p. 147.

<sup>28</sup> GIRAULT René, *op. cit.*, p. 98.

initiatives privées, les artistes ont eu tendance à s'organiser entre eux. Ainsi, ils fondèrent des sociétés artistiques, telles que Arti et Amicitiae à Amsterdam, Pulchri Studio à La Haye, 'Kunst zij ons doel' à Alkmaar, Pictura Society à Groningen qui organisaient des expositions qui favorisaient les rencontres entre artistes, marchands et collectionneurs<sup>29</sup>. Ces associations se dotaient d'un réseau de distribution capable de répondre aux exigences particulières des amateurs d'art, qui préféraient découvrir les œuvres dans un environnement aussi intime que possible.

Au milieu du siècle, le climat artistique évolua aux Pays-Bas. Plusieurs peintres néerlandais, attirés par la communion qu'ont les artistes installés à Barbizon avec la nature et sensibles aux coloris employés par les paysagistes français, ont affirmé leur intérêt pour l'école française de paysage<sup>30</sup>. Ils ont permis à la peinture hollandaise de s'arracher à un académisme trop formel ou à un courant historiciste qui « chercha péniblement à reconquérir le vieil esprit »<sup>31</sup>. Ces jeunes peintres, qui se retrouvaient au milieu du siècle dans l'est des Pays-Bas et notamment à Oosterbeek, s'installèrent dans les environs de La Haye dans les années 1870 et commencèrent à s'affirmer sur la scène néerlandaise. Ceux qui s'étaient regroupés sous le terme d'École de La Haye, se sont imposés comme les héritiers des paysagistes du Siècle d'or. Ils profitèrent des expositions annuelles organisées par les sociétés artistiques<sup>32</sup> et ont été considérés comme ceux qui renouvelaient profondément le paysage culturel néerlandais. Ils bénéficiaient d'une grande réputation et ont participé au rayonnement de la peinture hollandaise à l'étranger<sup>33</sup>.

Assez en contradiction avec la formule de 1855 de Maxime Du Camp (1822-1894), qualifiant l'art néerlandais contemporain de « dégénérescence artistique »<sup>34</sup>, le marché de l'art aux Pays-Bas dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle bénéficia d'une heureuse conjoncture, animée notamment par la nouvelle élite bourgeoise fortunée et le nombre de marchands d'art qui ne cessa d'augmenter, comme dans d'autres pays européens<sup>35</sup>. Parmi eux, la célèbre maison Goupil & Cie qui ouvrit une succursale à La Haye en 1861<sup>36</sup> grâce à l'association d'Adolphe Goupil (1806-1893) et du marchand hagueois

---

<sup>29</sup> BIONDA Richard, « The Market for Contemporary Art in the Netherlands », dans Richard BIONDA et Carel BLOTKAMP (dir.), *The Age of Van Gogh. Dutch Painting 1880-1895*, cat. exp. (Glasgow, Glasgow Art Museum, 10 novembre 1990 - 10 février 1991 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1<sup>er</sup> mars - 26 mai 1991), Zwolle, Waanders, 1990, p. 60.

<sup>30</sup> KRAAN Hans, « Le goût de la Hollande », dans John SILLEVIS, Ronald de LEEUW et Charles DUMAS (dir.), *op. cit.*, p. 117-118.

<sup>31</sup> BLANC Charles, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, 1878, p. 142.

<sup>32</sup> SILLEVIS John, « La splendeur de l'école d'Argent », dans John SILLEVIS, Ronald de LEEUW et Charles DUMAS (dir.), *op. cit.*, 1983, p. 77-79.

<sup>33</sup> STOLWIJK Chris, « Un marchand avisé. La succursale hollandaise de la maison Goupil », dans Hélène LAFONT-COUTURIER, *État des lieux*, 2, Bordeaux, musée Goupil, 1999, p. 95-96.

<sup>34</sup> DU CAMP Maxime, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 346. « En fait, tout cela est presque nul et démontre tristement la dégénérescence artistique d'un pays qui a été si glorieux jadis. »

<sup>35</sup> STOLWIJK Chris, *op. cit.*, 1999, p. 77-78.

<sup>36</sup> Adolphe Goupil, éditeur d'estampes à Paris et commerçant avisé, s'épaula du marchand d'art Vincent van Gogh qu'il connaissait depuis 1846 et avec qui il commerçait depuis 1851. Van Gogh et Goupil se sont associés en 1861 et tous deux coopérèrent en profitant de leur réseau respectif. C'est grâce à cette collaboration que de jeunes artistes néerlandais ont pu découvrir les peintures des artistes travaillant avec la plus grande galerie parisienne tels Constant Troyon, Decamps, Diaz de la Peña, Corot, Millet, Monet, Pissarro ou Gauguin. La succursale hollandaise sera liquidée en 1917 et le stock de cent vingt-six œuvres sera vendu aux enchères la même année.

Vincent van Gogh dit Oncle Cent (1820-1888), oncle du peintre homonyme.

En matière d'institutions culturelles, cette période est celle de l'ouverture de grands musées nationaux. Le Trippenhuis, de taille relativement réduite, s'était avéré être un lieu inapproprié pour un musée<sup>37</sup>. L'architecte Pierre Cuypers (1827-1921) fut mandaté par le gouvernement en 1876 pour construire un nouveau bâtiment, le *Rijksmuseum*, inauguré en 1885. Dans ce musée ont été réunis les collections les plus anciennes de la ville d'Amsterdam, les peintures et estampes du Trippenhuis, les œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle provenant du Paviljoen Welgelegen de Haarlem et des dons de particuliers (parmi lesquels se remarquent des œuvres majeures et des biens de maîtres moins connus ; trois dessins de Willem de Famars Testas représentant des sujets orientalistes font partie de l'un des dons réalisés en 1892<sup>38</sup>).

## B. L'attachement au Siècle d'or. Les artistes néerlandais historicistes.

Les peintres néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle exercèrent une influence considérable sur les artistes des deux siècles suivants qui prétendirent les imiter, s'en inspirer et les dépasser. Comme nous l'avons indiqué, le Siècle d'or fut particulièrement célébré dans un pays qui, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cherchait à se construire de nouveaux repères<sup>39</sup> et une nouvelle culture nationale<sup>40</sup>. La peinture du Siècle d'or considérée comme l'incarnation de la culture néerlandaise et ses grands artistes furent naturellement célébrés, renforçant de ce fait leur prestige.

À l'époque de Louis Bonaparte, les incitations pour renouveler l'art du paysage furent nombreuses et, dans ce but, certains artistes furent envoyés en France et en Italie dans le cadre de leur formation<sup>41</sup>. Le règne du roi Guillaume I<sup>er</sup> marqua un changement de paradigme ; un retour aux valeurs néerlandaises fut encouragé<sup>42</sup>. Aussi, plusieurs artistes furent écartés du paysage artistique parmi ceux

---

Voir STOLWIJK Chris, *op. cit.*, 1999, p. 73-96, notamment p. 79-82. À propos des succursales de la maison Goupil, voir PENOT Agnès, *La maison Goupil, Galerie d'art internationale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mare & Martin, 2017.

<sup>37</sup> « History of the Rijksmuseum », Rijksmuseum (s.n., s.d.). En ligne : <https://www.rijksmuseum.nl/en/organisation/history-of-the-rijksmuseum> (consulté le 18 décembre 2018).

<sup>38</sup> *Danseuse égyptienne dans une tente*, vers 1868-1870, crayon et aquarelle sur papier, 32,2 × 25,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. : RP-T-1892-A-2698 ; *Cavalier turc dans une ville*, 1863, crayon, aquarelle et gouache sur papier, 28,8 × 20,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. : RP-T-1892-A-2699 ; *Une Rue du Caire*, 1862, crayon, plume et encre brune, lavis brun et brun-rouge et rehaut de blanc sur papier, 23,9 × 31,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. : RP-T-1892-A-2700. Legs de Paulus Anton van den Velden (1831-1892).

<sup>39</sup> ALLAIN Thierry, NIJENHUIS-BESCHER Andreas et THOMAS Romain, *op. cit.*, p. 267-268.

<sup>40</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 15.

<sup>41</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2001, p. 300. Les premiers *élèves-pensionnaires* envoyés en Italie furent qualifiés dès 1813 de non-néerlandais et leurs productions considérées comme mièvres, maniérées et manquant de caractère national.

<sup>42</sup> La France prit part elle aussi à ce mouvement de revalorisation du XVII<sup>e</sup> siècle et les termes *néerlandisme* ou *néerlandicité* connurent un rayonnement important dès la fin des années 1820. Aux Pays-Bas, l'historiographie était devenue une véritable discipline au service de la peinture hollandaise qui devait restituer le plus fidèlement possible les époques passées. Jenny Reynaerts a rappelé que, à cette époque, les collections d'antiquités s'étaient développées et que la société artistique Arti et Amicitiae avait organisé en 1854 la première exposition d'objets d'art et d'artisanat néerlandais des siècles passés, donnant l'opportunité aux artistes de les étudier. La littérature historique, qui connut alors un véritable succès, se devait elle aussi de restituer avec exactitude les récits dans un cadre historique précis (qu'ils se déroulent au Moyen Âge ou au XVII<sup>e</sup> siècle). Les auteurs étaient censés atteindre un haut degré d'exactitude (voir REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 15-17).

qui furent fortement influencés par leur séjour à l'étranger<sup>43</sup>. Il s'agit des paysagistes italianisants – comme Josephus Augustus Knip (1777-1847), Antonie Sminck Pitloo (1791-1837) (**fig. 2**) et Cornelis Kruseman (1797-1857) – ou des peintres de scènes de genre à la française – tels Willem Bartel van der Kooi (1768-1836) et Louis Moritz (1773-1850).

Le retour à la peinture du Siècle d'or, appelé parfois historicisme, se traduit par l'imitation du style des artistes de cette époque, voire par des emprunts manifestes<sup>44</sup>. Les genres du XVII<sup>e</sup> siècle qui connurent une nouvelle fortune dans les années 1815-1860 sont les paysages et les scènes de la vie quotidienne mais aussi, dans une moindre mesure, le portrait et la peinture d'histoire. Sans établir une nomenclature qui ne saurait être exhaustive, mentionnons rapidement quelques noms.

Certains paysagistes se sont attachés à revivifier la grande tradition du paysage hollandais, notamment Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862) (**fig. 3**) et Johannes Warnardus Bilders (1811-1890). Ils imitaient les paysages – parfois aux arbres tourmentés, parfois aux ciels chargés transpercés par une lumière solaire dorée, souvent animés de personnages ou d'animaux – d'Aelbert Cuyp (1620-1691), Paulus Potter (1625-1654), Jacob van Ruisdael (1628-1682) ou Meindert Hobbema (1638-1709). Johannes Hermanus Koekkoek (1778-1851) a poursuivi les marines traitées par Willem van de Velde l'Ancien (1611-1693) ou Jan van de Cappelle (1626-1679). Quelquefois, l'agencement de certaines toiles rappelle les cadrages des paysages gravés par Rembrandt et, d'autres fois, il manifeste une influence de l'École de Barbizon notamment à travers une luminosité nouvelle et une fidélité dans la représentation qui trahit une familiarité du peintre avec la nature qu'il a beaucoup contemplée et dessinée. Bilders s'installa en 1841 au village d'Oosterbeek, qui sera rapidement surnommé le « Barbizon hollandais »<sup>45</sup>, pour y peindre des paysages sauvages témoignant d'une vision plus profonde de la nature<sup>46</sup>. Il y fut rejoint par de jeunes peintres qui deviendront des figures majeures de l'École de La Haye.

Les peintres de vues urbaines se sont inscrits eux aussi dans une longue tradition de la peinture hollandaise. Ce type d'œuvre, très à la mode au début du XIX<sup>e</sup> siècle, représente des vues topographiques de quartiers périphériques de villes, indifféremment ensoleillés ou sous la neige, où se distinguent des monuments célèbres. Johannes Huibert Prins (1757-1806), Cornelis Springer (1817-1891) (**fig. 4**) ou Jan Weissenbruch (1822-1880) ont prolongé les sujets traités notamment par Jan van der Heyden (1637-1712). Parmi les peintres d'architecture, les vues d'intérieur d'église de Johannes Bosboom (1817-

---

16).

<sup>43</sup> HETREN Marjan van, *op. cit.*, 2002, p. 510.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 508-510.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 511. CASTANO Daphné, *Une modernité hollandaise. La collection Singer*, cat. exp. (Troyes, musée d'Art moderne, 28 avril - 28 août 2016), Gand, Snoeck, 2016, p. 60. SILLEVIS John, « De Haagse School. Sentiment van het alledaagse », dans *Holland op s'n mooist*, cat. exp. (Dordrecht, Dordrechts Museum et La Haye, Gemeentemuseum, 4 avril - 6 septembre 2015), Dordrecht, Dordrechts Museum ; La Haye, Gemeentemuseum, 2015, p. 20-22.

<sup>46</sup> SAGNER-DÜCHTING Karin, « La peinture aux Pays-Bas et en Belgique à l'époque de l'Impressionnisme », dans Ingo F. WALTHER (dir.), *La peinture impressionniste, 1860-1920*, Cologne, Taschen, 1996, p. 409.

1891) rappellent celles de peintres du Siècle d'Or comme Hendrick Cornelisz. van (der) Vliet (1611-1675).

À partir de la fin des années 1830, plusieurs artistes ont trouvé chez leurs contemporains de véritables référents pour renouveler la peinture des maîtres anciens ; les paysagistes romantiques étaient de ceux-là<sup>47</sup>. Andreas Schelfhout (1787-1870), Jan Adam Kruseman (1804-1862), Johannes Tavenraat (1809-1881), Wijnand Nuijen (1813-1839) ou le déjà cité Barend Cornelis Koekkoek (fig. 5) ont étudié la nature, les couleurs et les effets atmosphériques en remplissant des carnets de croquis et en réalisant de rapides études à l'huile en plein air. Influencés par les paysagistes romantiques français qui leur étaient contemporains comme Eugène Isabey (1803-1886) ou Théodore Gudin (1802-1880), ils chargeaient leurs paysages d'une ambiance dramatique transcrite par des couleurs chaudes et sombres. Leurs toiles représentent des vues de littoraux, des mers démontées ou des paysages vierges dans lesquels les arbres au tronc noueux semblent être le motif principal, parfois sous un ciel menaçant leur conférant un caractère hostile. Leurs sujets, trahissant une vénération presque religieuse pour la nature dont le caractère sublime est souligné<sup>48</sup>, sont nettement différents de tout ce que les artistes néerlandais ont pu proposer à la même époque. Et, malgré la sévérité de la presse, ils influencèrent à leur tour quelques artistes actifs au milieu du siècle, comme le paysagiste affilié à l'École de la Haye Willem Roelofs (1822-1897), ami de Willem de Famars Testas.

Les artistes néerlandais ayant une inclination pour le goût rétrospectif ont été sévèrement critiqués à l'Exposition universelle parisienne de 1855<sup>49</sup>. Alors que les Français se distinguaient par les œuvres réalistes de Gustave Courbet ou celles des peintres de l'École de Barbizon, les Néerlandais étaient accusés de simplement imiter les maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle sans arriver à atteindre leur qualité ni à les réinterpréter. Le sentiment national et le retour au glorieux passé du Siècle d'or s'essouffle dans les années 1860, à un moment assez contrasté de l'histoire du pays qui bénéficie d'une prospérité apportée par l'industrie et qui subit une crise financière qui appauvrit les populations rurales et le prolétariat urbain. La vogue se porta plus volontiers sur une peinture rompant avec les maîtres anciens pour se consacrer aux sujets contemporains<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> REYNAERTS Jenny, « De hand van God. Romantiek in de Nederlandse landschapsschilderkunst », dans Ronald de LEEUW, Jenny REYNAERTS et Benno TEMPEL (dir.), *Meesters van de Romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850*, cat. exp. (Rotterdam, Kunsthall, 8 octobre 2005 - 8 janvier 2006), Zwolle, Waanders, 2005, p. 144-148. HETEREN Marjan van, *op. cit.*, 2002, p. 509.

<sup>48</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 117, 123-125.

<sup>49</sup> DU CAMP Maxime, *op. cit.*, 1855. DELECLUZE Étienne-Jean, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, s.l. (Paris), 1856, p. 136 (« Tout cela est bien vieux, bien usé, et, à ce qu'il me semble, bien fastidieux [...]. Cet effort du génie pittoresque se reproduit invariablement depuis un siècle et demi dans les Pays-Bas, et on peut en trouver cinq ou six exemples à l'Exposition universelle. »).

<sup>50</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 16.

## C. Les écoles néerlandaises d'art moderne.

La modernité néerlandaise pourrait, en partie, être due à l'influence française et notamment de l'École de Barbizon. Cette école désigne plusieurs artistes réunis dans la forêt de Fontainebleau dès les années 1820 qui se font connaître au Salon de 1831 en présentant des toiles qui dépeignent une nature sauvage animée de rares personnages. Ces artistes français réalisaient des peintures en atelier basées sur des études sur le vif et d'autres peintes entièrement sur le motif célébrant une nature restée intacte. Ce village a attiré de nombreux peintres dont plusieurs Néerlandais comme Jozef Israëls (1824-1911) en 1846 et 1853, Willem Roelofs au début des années 1850, et les frères Jacob Maris (1837-1899) et Matthijs Maris (1839-1917) dans les années 1860. Ils ont transposé cet intérêt pour la nature et la peinture sur le motif dans leur pays. Ces peintres firent partie d'un ensemble d'artistes aujourd'hui regroupé sous le vocable de École de La Haye<sup>51</sup>. Dans les années 1870, celle-ci fut le principal foyer pictural des Pays-Bas dont les représentants ont dominé la scène artistique jusqu'en 1914, malgré les autres courants novateurs<sup>52</sup>.

### 1. L'École de La Haye.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, de jeunes peintres – dont Paul Gabriël (1828-1903), Jacob Maris et Anton Mauve (1838-1888) – avaient l'habitude de se rendre à Oosterbeek pour rejoindre Johannes Warnardus Bilders et son fils Gerard Bilders (1838-1865) (**fig. 6**). Au contact d'une nature préservée, ils amorcèrent un changement décisif en décidant de réaliser des études directement d'après nature et de peindre en plein air<sup>53</sup>. Leur pratique trahit l'influence des peintres de Barbizon<sup>54</sup> qui, eux-mêmes, avaient subi l'influence des paysagistes hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup> en adoptant leur idéal esthétique et leur amour pour la nature qui les entoure. Ces artistes néerlandais ont pris le parti de peindre des compositions nouvelles et de jouer, davantage que leurs aïeux, sur les tons colorés et les variations chromatiques.

---

<sup>51</sup> Le terme d'« école » est à comprendre comme un ensemble d'artistes qui partagent plus ou moins les mêmes idées et la même esthétique, qui travaillent ensemble au même endroit pendant un certain temps et se connaissent. Le terme « École de La Haye » a été proposé pour la première fois par le critique Jacob van Santen Kolff (1848-1896) en 1875 pour désigner les héritiers de l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 83.

<sup>52</sup> LEEUW Ronald de, « Introduction générale », dans John SILLEVIS, Ronald de LEEUW et Charles DUMAS (dir.), *op. cit.*, 1983, p. 13.

<sup>53</sup> Karin Sagner-Düchting a rappelé que l'expérience immédiate de la nature fut considérée par ces peintres comme une condition impérieuse de leurs paysages. Les études spontanées et pleine de fraîcheur réalisées en plein air ne constituent qu'un travail préparatoire à un tableau peint à l'huile achevé en atelier. SAGNER-DÜCHTING Karin, *op. cit.*, p. 412.

<sup>54</sup> John Sillevius a précisé que l'influence des paysagistes français ne se fit pas spontanément. Lorsque Israëls et Roelofs sont allés à Barbizon, respectivement en 1846 et 1851, il n'est pas certain qu'ils aient rencontré des artistes. Ce n'est qu'après 1855 que des peintres de l'École de Barbizon participèrent à des expositions bruxelloises. En 1860, Gerard Bilders eut une révélation à l'Exposition générale des Beaux-Arts de Bruxelles où il vit des peintures dépassant ses rêves. Les échanges entre les artistes français et néerlandais ne se feront que lors des années 1860 et, dès lors, il est possible de cerner une réelle influence tendant vers un éclaircissement de la palette. Voir SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 41-47.

<sup>55</sup> Notamment les peintures de Jacob van Ruisdael et Meindert Hobbema ainsi que les eaux-fortes de Rembrandt. Voir DIJK Maite van, *op. cit.*, p. 118.

Après l'est des Pays-Bas, ce fut dans les environs de La Haye que ces peintres choisirent de s'installer dès 1871, parfois réunis en de véritables « colonies d'artistes »<sup>56</sup>. Cette passion pour la vie rurale est teintée de nostalgie pour une campagne alors en profonde mutation. Le royaume connaissait, en effet, une série de bouleversements qui ont altéré radicalement les paysages : construction d'un complexe réseau de chemins de fer, édification de ponts ferroviaires métalliques, creusement de larges canaux, industrialisation croissante. En respectant une certaine homogénéité, ces peintres ont choisi d'enregistrer le caractère de ces paysages hagueois naturels avant leur transformation. Ils avaient pour sujets de prédilection les paysages de plage – notamment celle de Scheveningen – ou de campagne où se distinguent canaux pittoresques et moulins à vent, les polders, les landes et les bois. Dès le milieu des années 1850, les scènes de genre représentant des pêcheurs et leur famille s'affairant sur une plage forment l'un des pôles majeurs de la production de l'École de La Haye. Les croquis ou études rapides étaient retranscrits sur toile dans leur atelier avec une palette grise mais lumineuse et avec une touche spontanée qui se rapproche de celle des impressionnistes français. Les ciels nuageux, qui occupent souvent les deux tiers supérieurs des toiles, et l'atmosphère brumeuse des polders sont exécutés dans des tons gris rehaussés d'éclats dorés, référence frappante aux ciels de l'Âge d'or de la peinture hollandaise<sup>57</sup>. Ces représentations illustrent le quotidien des paysans ou des pêcheurs ; certains artistes les ont peintes dans un ton réaliste mais poétique en dénaturant le caractère trivial de la réalité, d'autres ont préféré le côté pittoresque, d'autres enfin ont accentué la pauvreté et l'accablement des conditions de vie où la mort n'est jamais loin. La vision et le style des artistes de l'École de La Haye rejoignent les tentatives de renouvellement de la peinture de paysage entreprises, les mêmes années, par les peintres de Düsseldorf<sup>58</sup>. Ils ont abandonné progressivement les tonalités grises pour adopter des couleurs plus vives et une facture plus libre.

Les artistes de l'École de La Haye, dont certains ont étudié à l'Académie de dessin de La Haye<sup>59</sup>, avaient pour chef de file Jozef Israëls (**fig. 7**) et avaient pour protagonistes les trois frères Jacob, Matthijs et Willem (1844-1910) Maris, Anton Mauve, Willem Roelofs (**fig. 8**), Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) et Jan Hendrik Weissenbruch (1824-1903)<sup>60</sup>. L'École de la Haye fut ainsi nommée dès sa

<sup>56</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 31.

<sup>57</sup> Les peintres du XVII<sup>e</sup> siècle, admirés par les peintres de l'École de La Haye et desquels ils se réclamaient être les héritiers, sont Aelbert Cuyp, Nicolaes Berchem, Paulus Potter, Jacob van Ruisdael, Adriaen van de Velde, Gabriël Metsu et Gerard Dou (1613-1675). Voir HETEREN Marjan van, *op. cit.*, 2002, p. 513.

<sup>58</sup> DUBOIS Kathrin, « Der weite Horizont. Die Haager Schule und die Folgen », dans Bettina BAUMGÄRTEL (dir.), *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*, cat. exp. (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24 septembre 2011 - 22 janvier 2012), Düsseldorf, Museum Kunstpalast ; Petersberg, Imhof, 2011, p. 440-442.

<sup>59</sup> « Geschiedenis. Roemrijke historie », Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (s.n., s.d. [2017]). En ligne : <https://www.kabk.nl/over/geschiedenis> (consulté le 13 janvier 2020). Cette école, au tournant des années 1840, a accueilli Willem Roelofs, Johannes Bosboom, Charles Rochussen, Samuel Vermeer, David Bles, Jan Frederik van Deventer, Laurens Hanedoes, Johan Philip Koelman, Jan Weissenbruch et Lambertus Hardenberg. Puis, plus tard, George Breitner et les frères Maris. L'Académie prendra le nom d'Académie royale des Arts Plastiques (*Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten*) en 1859.

<sup>60</sup> La plupart de ces artistes ont débuté leur carrière hors de La Haye (à Amsterdam pour Israëls et Mauve, ou à Bruxelles pour Mesdag ou Roelofs, entre autres exemples) mais ils s'installèrent dans cette ville au caractère semi-rural entre les années

consécration vers les années 1870<sup>61</sup>.

## 2. L'École d'Amsterdam et la modernité fin-de-siècle.

Vers 1880, alors que les environs de La Haye furent rapidement urbanisés et que s'y sont implantés gares ferroviaires, usines et nouveaux quartiers aux voies larges pour la circulation croissante, le cœur de la vie artistique se déplaça de La Haye à Amsterdam où le Rijksmuseum allait ouvrir en 1885. Dans le domaine des arts s'amorça un nouvel âge d'or de la littérature, de la musique et des beaux-arts qui reflète l'optimisme d'une société prospère, en pleine modernisation et croyant au progrès.

Dans la première moitié de la décennie 1880, la différence entre l'École de La Haye et l'impressionnisme<sup>62</sup> amstellodamois était encore vague ; la nouvelle génération d'artistes fréquentait beaucoup les maîtres de La Haye. Jozef Israëls, représentant de la tradition haguenoise, s'installa à Laren, vieux village forestier pittoresque situé à l'est d'Amsterdam, il fut rejoint par Albert Neuhuys (1844-1914) et Anton Mauve en 1883-1884. Dès 1885, Willem Witsen (1860-1923) invita dans sa maison de famille, située entre Utrecht et le village de Baarn, ses amis artistes : Willem Bastiaan Tholen (1860-1931), George Hendrik Breitner et Anton Mauve. Ces installations à la campagne prolongèrent les thématiques de l'École de La Haye mais en remplaçant les figures de pêcheurs par des paysans, dans un traitement qui semble fusionner celui de certains peintres réalistes français, comme Jean-François Millet (1814-1875) ou Jules Breton (1827-1906), et celui des impressionnistes français. Des scènes de plage étaient quelquefois encore peintes dans lesquelles les pêcheurs ont laissé leur place aux touristes des stations balnéaires.

Ces jeunes artistes sont fréquemment regroupés sous le vocable de « peintres des années quatre-vingt » (*schilders van Tachtig*) car leur carrière s'épanouit durant les années 1880. Ils aspiraient à un style plus personnel et sensible que leurs prédécesseurs en traitant des sujets modernes, souvent urbains. En effet, au milieu des années 1880, ils ont pris leur distance avec la tradition haguenoise mais aussi avec la grande tradition de la peinture de paysage en choisissant de représenter l'effervescence de la vie amstellodamoise contemporaine<sup>63</sup>.

Ces peintres – parmi lesquels nous retrouvons George Hendrik Breitner (**fig. 9**), Isaac Israëls,

---

1840 et 1870.

<sup>61</sup> HETEREN Marjan van, *op. cit.*, 2002, p. 513.

<sup>62</sup> Sur le débat à propos de l'emploi communément admis d'impressionnisme voir LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1983, p. 35. Ce terme tend à être aujourd'hui remplacé par « peintres des années quatre-vingt ». Ces artistes se différencient grandement de l'impressionnisme français car ils étaient attachés à représenter leur état d'esprit, leurs impressions personnelles et il convient de marquer leur différence par l'emploi d'une dénomination différente.

<sup>63</sup> JOOREN Marieke (dir.), *Willem Bastiaan Tholen 1860-1931. Een gelukkige natuur*, cat. exp. (Paris, Fondation Custodia, 21 septembre - 15 décembre 2019 ; Dordrecht, Dordrechts Museum 9 février - 31 mai 2020), Bussum, Uitgeverij Toth ; Paris, Fondation Custodia ; Dordrecht, Dordrechts Museum, 2019, p. 304-306.

Voir également DIJKE Frouke van (dir.), *Rumoer in de stad. De schilders van Tachtig*, cat. exp. (La Haye, Gemeentemuseum, 14 avril - 5 novembre 2017), La Haye, Gemeentemuseum, 2017, p. 10-22, 30-32, 112-115 et *passim*.

Jacobus van Looy (1855-1930), Piet Meiners (1857-1903), Willem Witsen et Jan Veth (1864-1925) – furent influencés par Johan Barthold Jongkind (1819-1891)<sup>64</sup> qui avait représenté les grandes transformations de Paris dès les années 1860 et, dans une moindre mesure, par les impressionnistes qui eux aussi avaient choisi de peindre la modernité urbaine dès les années 1860. Leurs peintures représentent des vues urbaines contemporaines, des chantiers, des terrains vagues, des fêtes de rue, des cabarets et des théâtres, où se mêlent des personnages peints dans leur diversité, ainsi que des scènes de la vie citadine dans un cadrage qui trahit l'influence de la photographie.

Au tournant du siècle, l'impact de l'impressionnisme amstellodamois s'essouffait alors qu'une jeune génération d'artistes tenta de revisiter les sujets traditionnels des écoles de La Haye et d'Amsterdam tout en s'affranchissant de leur langage esthétique par un style neuf inspiré par la vivacité de la peinture française contemporaine. Jusqu'en 1914, en dehors des trois figures tutélaires de la modernité que furent Vincent van Gogh, Jan Toorop (1858-1928) et Piet Mondrian (1872-1944), les artistes néerlandais ont été influencés par le symbolisme, le fauvisme, l'expressionnisme, le pointillisme, les paysages de Claude Monet peints au XX<sup>e</sup> siècle, le cubisme, le futurisme et l'expressionnisme allemand. La modernité néerlandaise se singularise également par une ouverture franche à l'abstraction et aux idées plastiques radicales du mouvement De Stijl.

## D. Les artistes voyageurs néerlandais.

### 1. Les voyages de Néerlandais avant le XIX<sup>e</sup> siècle.

Les artistes néerlandais du Siècle d'or ont fait preuve d'un plus grand nomadisme que leurs confrères italiens comme l'a remarqué Jan Blanc, avant d'ajouter qu'ils « font de fréquents et plus ou moins longs séjours, dans la campagne ou le long des fleuves de leurs pays, quand ils ne parviennent pas à effectuer leur Grand Tour d'Italie. »<sup>65</sup> Ce Grand Tour, « voyage d'une vie »<sup>66</sup> qui était entrepris par les jeunes hommes de bonne famille qui voyageaient pendant plusieurs mois en Italie en compagnie d'amis et de personnel, fut perpétué jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que l'Italie constituât la destination majeure depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, il est nécessaire de nuancer cette propension au déplacement : de nombreux artistes néerlandais, du Siècle d'or au XX<sup>e</sup> siècle, n'ont pas jugé nécessaire de faire un voyage d'étude ; ils préféraient le confort de leur atelier ou éprouvaient une aversion à l'idée de voyager<sup>67</sup>. Outre leur propre pays et l'Italie, d'autres territoires furent fréquemment parcourus comme

---

<sup>64</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 33. Les œuvres de Jongkind ont séduit par leur sensibilité de ton et le rendu subtil des variations climatiques représentées par une palette réduite et une facture libre.

<sup>65</sup> BLANC Jan, « Face à la Nature : le paysage peint et dessiné dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle », dans Emmanuelle BRUGEROLLES (dir.), *L'Âge d'or du paysage hollandais*, cat. exp. (Paris, cabinet des dessins Jean Bonnat - Beaux-Arts de Paris, 10 octobre 2014 - 16 janvier 2015), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. « Carnet d'études », n° 32, 2014, p. 10-11.

<sup>66</sup> HALBERTSMA Ruurd, « Op Grand Tour naar Italië », Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, 2020. Exposition temporaire en ligne : [www.rmo.nl/popup-tentoonstellingen/op-grand-tour-naar-italie/](http://www.rmo.nl/popup-tentoonstellingen/op-grand-tour-naar-italie/) (consulté le 2 mai 2020).

<sup>67</sup> ERFTEMEIJER Antoon, « De reis als inspiratiebron », dans Antoon ERFTEMEIJER et Renske KOSTER (dir.), *Reiskoorts. Bij Nederlandse kunstenaars sinds 1850*, cat. exp. (Haarlem, Frans Hals Museum, 7 mai - 30 octobre 2016 ; Haarlem, De

la vallée du Rhin, les Flandres, les états allemands, la Suisse et la France. Les artistes voyageurs néerlandais, découvrant de nombreux sites, ont réussi à y trouver des motifs susceptibles de renouveler leur inspiration<sup>68</sup>. Ces destinations, les contacts qui y ont été noués et les échanges fréquents entre artistes ont probablement guidé l'évolution de l'art du paysage aux Pays-Bas, comme le laissent deviner des influences réciproques manifestes<sup>69</sup>. La circulation soutenue d'estampes, notamment entre la France et les Pays-Bas, reflète une admiration mutuelle qui, elle aussi, a contribué à diffuser des images ayant pu influencer les artistes des deux pays.

Cette ancienne tendance au voyage ne s'estompera pas et le XIX<sup>e</sup> siècle en offrira un élan nouveau. Les artistes hollandais du XIX<sup>e</sup> siècle ont multiplié les voyages culturels intereuropéens afin notamment de se rendre à des expositions auxquelles ils ont participé<sup>70</sup>. Les expéditions extra-européennes pour rejoindre les territoires colonisés ont été maintenues<sup>71</sup>, et elles furent facilitées par l'amélioration des conditions de déplacement. Quelques artistes néerlandais s'y sont rendus mais plus nombreux ont été les artistes nés dans les colonies qui ont fait carrière aux Pays-Bas, comme les Indonésiens Jan Toorop, déjà mentionné, ou Raden Saleh (vers 1811-1880), élève d'Horace Vernet (1789-1863) et peintre des cours allemande et néerlandaise<sup>72</sup>.

## 2. Le voyage à Paris.

Au XVII<sup>e</sup> siècle déjà, la cour et les notabilités gravitant autour du stadhouder, qui était installé à La Haye, avaient développé un caractère tourné vers le goût classique français et la francophilie<sup>73</sup>, que ce soit par l'adoption du français – cette langue de la diplomatie néerlandaise était considérée comme

---

Hallen Haarlem, 28 mai - 11 septembre 2016), Haarlem, Frans Hals Museum, 99 Uitgevers, 2016, p. 15.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 22-23. Voir également BLANC Jan, *op. cit.*, p. 18.

<sup>69</sup> BRENNINKMEYER-DE ROOIJ Beatijs, « Correspondances et interactions entre peintres français et hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle », dans Ben BROOS (dir.), *op. cit.*, p. 50-70.

<sup>70</sup> SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 92-97.

<sup>71</sup> Les implantations de colonies à travers le globe étaient puissamment menées et gérées dès le XVII<sup>e</sup> siècle par les compagnies néerlandaises des Indes orientales et occidentales (abrégées VOC et GWC). Réduits à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle lors de la conquête bonapartiste et restitués aux Pays-Bas en 1815, les territoires colons étaient des comptoirs marchands gérés par des entreprises privées, des bases militaires et des postes de traite d'esclaves qui permettaient d'exploiter les richesses locales et de les importer aux Pays-Bas ou de les vendre à d'autres pays directement depuis les comptoirs. Au XIX<sup>e</sup> siècle, quelques rares artistes ont entrepris le voyage dans ces terres en accompagnant des militaires, diplomates, fonctionnaires (qui assuraient les fonctions régaliennes et gouvernaient les colonies), missionnaires ou explorateurs. Ils profitaient des conditions de voyage pour découvrir de nouveaux paysages et leur flore variée, de nouvelles cultures et leur artisanat dont les qualités esthétiques seront remarquées lors de l'unique Exposition coloniale des Pays-Bas en 1883. Ils ont peint les paysages sauvages, les mœurs locales et les implantations néerlandaises dans ces terres conquises. Aucun n'égala la qualité de leur illustre prédécesseur, Frans Post (1612-1680), qui peignit des paysages brésiliens dans les années 1630-1650 et dont cinquante-cinq toiles furent offertes à Louis XIV (Paris, musée du Louvre, inv. 1722 à 1729). Voir HAUDRERE Philippe, *Les Compagnies des Indes orientales. Trois siècles de rencontre entre Orientaux et Occidentaux (1600-1858)*, Paris, Desjonquère, 2006. REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 25-26. Voir également LE FUR Yves (dir.), *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, cat. exp. (Paris, musée du quai Branly, 19 septembre 2006 - 21 janvier 2007), Paris, RMN, 2006, p. 42-57 et passim.

<sup>72</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 126-128.

<sup>73</sup> HOETINK Hans, *op. cit.*, p. 32.

nécessaire pour le commerce – ou par l’habillement plébiscité par les bourgeois<sup>74</sup>. Deux siècles plus tard, la France occupera toujours une place particulière parmi les pays visités par les Néerlandais.

L’exposition *Les Hollandais à Paris* qui s’est tenue en 2017-2018 successivement à Amsterdam et à Paris<sup>75</sup> a mis en évidence la forte proportion d’artistes voyageurs néerlandais du XIX<sup>e</sup> siècle à parcourir la France et à séjourner à Paris qui semble être un centre d’émulation essentiel dans la carrière d’un artiste. De 1789 à 1914, 1 136 artistes sont venus en France<sup>76</sup> sur un ensemble de 13 908 recensés aux Pays-Bas. À titre de comparaison, pour la même période, 567 sont allés en Belgique, 450 en Allemagne, 351 en Italie, 142 en Suisse, 113 en Grande-Bretagne et 87 dans d’autres pays.

Les artistes néerlandais, âgés de vingt-huit ans en moyenne, sont venus à Paris pour y trouver une inspiration ou renouveler leur conception de l’art<sup>77</sup> car Paris représentait la ville où l’art contemporain était le plus novateur. L’intérêt qu’ils manifestaient pour l’art français avait auparavant été entretenu grâce à leurs visites d’expositions à Bruxelles. Très réceptive aux tendances françaises, la capitale belge organisait régulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle des présentations d’art contemporain français qui attiraient de nombreux Hollandais. Paris, où tout est matière à tableau<sup>78</sup>, les fascinait. Ils y voyaient également une ville aux multiples opportunités : formation auprès de grands maîtres, accessibilité des ateliers privés, possibilité de tirer avantage du marché de l’art émergent et en espérer une reconnaissance<sup>79</sup>, contact avec de riches collections publiques. Aucune autre ville ne recèle une telle quantité d’œuvres d’art : le Louvre ouvrit en 1793 et présenta au public des milliers de chefs-d’œuvre d’origines italienne, espagnole, hollandaise, française, égyptienne et gréco-romaine – en partie restitués dès la chute de l’Empire. Dès 1818, le musée du Luxembourg proposa une exposition permanente des maîtres contemporains. Tout ce rassemblement d’œuvres de qualité constituait une véritable mine d’or pour les artistes et offrait un milieu propice à l’inspiration.

Les peintres de l’École de Barbizon furent peu connus aux Pays-Bas car rarement exposés avant les années 1870. La forêt de Fontainebleau, où la modernité picturale était en train de se faire, attirait de nombreux artistes étrangers qui y ont découvert les multiples potentialités qu’offrait la peinture et les relevés en plein air. Plusieurs peintres néerlandais y ont séjourné dès les années 1840<sup>80</sup>, notamment Georgius Jacobus Johannes van Os (1782-1861) en 1839, Jozef Israëls en 1845 et 1853, Martinus Kuytenbrouwer (1821-1897) en 1847-1848, Louwrens Hanedoes (1822-1905) plusieurs fois entre en

---

<sup>74</sup> BRENNINKMEYER-DE ROOIJ Beatijs, *op. cit.*, p. 48-50.

<sup>75</sup> Les données de ce chapitre sont principalement issues des contributions du catalogue de cette exposition : JONKMAN Mayken (dir.), *op. cit.*

<sup>76</sup> JONKMAN Mayken, « Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, centre du monde artistique », dans Mayken JONKMAN (dir.), *op. cit.*, p. 13. Ces chiffres peuvent être observés par des requêtes sur le site internet du RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, La Haye : [www.rkd.nl](http://www.rkd.nl) (consulté le 15 décembre 2018).

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 13, 20-21. Plusieurs artistes se sont inscrits à l’École des Beaux-Arts de Paris.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>79</sup> CANTARUTTI Stéphanie, « Johann Barthold Jongkind. L’univers artistique des cafés », dans Mayken JONKMAN (dir.), *op. cit.*, p. 93

<sup>80</sup> DIJK Maite van, *op. cit.*, p. 118.

1851 et 1863, Willem Roelofs en 1852-1855. Jacob Maris, qui a multiplié ses séjours à Paris entre 1864 et 1871, s'y est rendu à plusieurs reprises comme en 1860 avec son frère Matthijs, ou en 1867 avec Frederik Hendrik Kaemmerer (1839-1902).

Les Expositions universelles constituent un autre jalon qui a contribué au voyage d'artistes néerlandais en France. Ils y ont exposé régulièrement et en grand nombre. Stéphanie Cantarutti a signalé récemment<sup>81</sup> que chaque nation choisissait les œuvres de ses ressortissants et que des décorations ou *a minima* des mentions honorables étaient décernées par la France aux Néerlandais. Ces récompenses, outre d'être d'une importance capitale, permettaient d'attirer l'attention du gouvernement français sur un artiste et de susciter des achats par l'état. La critique française qui commentait ces expositions suivit l'évolution de l'art aux Pays-Bas. Elle critiqua le marasme dans lequel le pays avait du mal à se détacher en 1855<sup>82</sup>, puis célébra unanimement l'École de La Haye en 1878<sup>83</sup>, et fit part de ses inquiétudes face aux nouvelles voies picturales de la fin du siècle. Un dépouillement systématique des catalogues et livrets des Expositions universelles parisiennes ou des Salons a révélé que Willem de Famars Testas n'a jamais été présenté lors de ces événements parisiens alors que nombreux de ses contemporains y ont participé.

Cet intérêt de la France pour l'art néerlandais n'est pas un phénomène récent. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>84</sup>, les Français ont témoigné une profonde estime pour l'art des artistes néerlandais du Siècle d'or et en premier lieu Rembrandt et Frans Hals (vers 1581-1666) dont les œuvres ont bénéficié d'une exceptionnelle réputation. Au siècle suivant, ils ont développé une grande admiration pour le caractère néerlandais : les petits maîtres flamands et hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle connurent alors un rayonnement sans précédent au temps du romantisme et davantage encore vers les années 1840 avec l'essor du réalisme<sup>85</sup>. Confirmant cette vogue artistique, Arsène Houssaye (1814-1896) publia en 1846 l'*Histoire de la peinture flamande et hollandaise* qui bénéficiera d'un grand succès. Mais l'art hollandais du XIX<sup>e</sup> siècle n'a cependant pas bénéficié du même engouement en France. Ce désintéressement est certainement dû à des facteurs qui, conjugués, ont influé sur cette situation : moindre intérêt des marchands<sup>86</sup> et des collectionneurs français, isolement partiel des Pays-Bas freinant la circulation des

---

<sup>81</sup> CANTARUTTI Stéphanie, « La peinture hollandaise aux Expositions universelles de Paris (1855-1900) », dans Mayken JONKMAN (dir.), *op. cit.*, p. 32.

<sup>82</sup> DU CAMP Maxime, *op. cit.*, 1855.

<sup>83</sup> CANTARUTTI Stéphanie, *op. cit.*, p. 42-44.

<sup>84</sup> En France, la vogue pour les *fijnschilders*, peintres de scènes de genre à la technique extrêmement raffinée et minutieuse tels Gerrit Dou ou Gabriël Metsu, engendra des ventes remarquables dans les années 1730-1760.

<sup>85</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, le Louvre acquit de nombreuses œuvres du Siècle d'or hollandais comme le *Bœuf écorché* (1655, inv. : MI 169) de Rembrandt en 1857. Le legs La Caze en 1869 fut l'occasion pour le musée du Louvre d'acquérir environ deux cents œuvres des écoles du Nord dont la *Bethsabée au bain* (1654, inv. : MI 957) de Rembrandt parmi d'autres noms d'artistes célèbres tels Antoon van Dyck, Gerrit Dou, Frans Hals, Adriaen et Isack van Ostade ou Gerard ter Borch. Voir DUCOS Blaise, « Louis La Caze : une préférence pour le Nord ? », dans Guillaume FAROULT (dir.), *La collection Louis La Caze. Chefs-d'œuvre des peintures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 26 avril - 9 juillet 2007), Paris, Louvre éditions ; Paris, Hazan, 2007, p. 213-233.

<sup>86</sup> Il faut toutefois ne pas oublier l'importance de l'annexe haguenoise de la galerie Goupil & Cie. Des toiles d'artistes hollandais transitaient par la galerie parisienne et pouvaient trouver des acheteurs. Les liens entre Willem de Famars Testas et la

œuvres d'art<sup>87</sup>. De nos jours, seules les figures emblématiques que furent Ary Scheffer (1795-1858), Johan Barthold Jongkind et Vincent van Gogh, essentiellement actifs en France, se distinguent parmi les artistes et les mouvements qui restent relativement méconnus. Les collections nationales et les musées de région conservent peu d'art néerlandais de ce siècle<sup>88</sup> et peu d'expositions ont fait connaître ces trajectoires<sup>89</sup>. Des manifestations récentes ont cependant permis de mettre en lumière plusieurs noms que l'historiographie avait délaissés.

Nous ne pouvons pas affirmer que le séjour parisien fut une étape lors de laquelle les artistes néerlandais de passage notaient frénétiquement ce qu'ils apercevaient, remplissaient à foison des carnets ou des feuilles de relevés divers rapides réalisés à la hâte. Bien que certains de ces exemples existent, l'essentiel de la production parisienne ou bellifontaine se compose d'études poussées parfois réalisées sur le vif, parfois recomposées en atelier. Sur la toile ou le papier était réalisé un motif dont le souvenir sert d'inspiration. À la différence du voyage en Orient lors duquel l'environnement est si radicalement différent que l'artiste, face à un dépaysement existentiel, devait tenter de saisir ce qui aurait pu être oublié et dont la mémoire aurait peine à restituer l'exactitude de l'expérience vécue, le vagabondage parisien permet de se confronter à des paysages que nous pourrions qualifier de plus familiers. La lumière, la topographie, l'architecture sont certes quelque peu différentes des Pays-Bas, mais l'environnement, la végétation, les scènes rurales ou citadines sont sensiblement les mêmes, offrant un bouleversement visuel très modéré. Il s'agissait donc plutôt d'un voyage permettant d'être au contact à la fois de la tradition et de la modernité et de s'en inspirer.

### 3. Le voyage en Orient.

#### a) Aux origines du goût européen pour l'Orient au XIX<sup>e</sup> siècle ; la présence des Occidentaux en Orient

L'Égypte, au XIX<sup>e</sup> siècle, était un lieu d'activités diplomatiques et archéologiques importantes et constituait le point d'attraction essentiel pour les Occidentaux<sup>90</sup>. Certes la campagne d'Égypte

---

maison Goupil seront abordés plus loin

<sup>87</sup> CASTANO Daphné, *op. cit.*, p. 20.

<sup>88</sup> Exceptées les figures emblématiques suscitées et mis à part des artistes tels Piet Mondrian, Bart van der Leek et Kees van Dongen qui ont fait leur carrière au XX<sup>e</sup> siècle, moins d'une quinzaine d'œuvres d'artistes néerlandais du XIX<sup>e</sup> siècle sont conservées dans les collections françaises ; George Hendrik Breitner (Paris, musée d'Orsay : 2), Jozef Israëls (Paris, musée d'Orsay : 5 ; Strasbourg, musée d'art moderne et contemporain : 3), Jacob Maris (Paris, musée d'Orsay : 1), Anton Mauve (Paris, musée d'Orsay : 1), Jan Toorop (Paris, musée d'Orsay : 1).

<sup>89</sup> 1983 : *L'École de la Haye. Maîtres hollandais du XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, Grand Palais) ; 1988 : *Van Gogh à Paris* (Paris, musée d'Orsay) ; 1994 : *La Beauté exacte : de Van Gogh à Mondrian* (Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris) ; 1995 : *Le Rijksmuseum d'Amsterdam et la peinture néerlandaise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris, Institut néerlandais et Lyon, musée des Beaux-Arts) ; 2004 : *Jongkind 1819-1891* (Paris, musée d'Orsay) ; 2011 : *Breitner, pionnier de la photographie de rue* (Paris, Institut néerlandais) ; 2011 : *Van Dongen. Fauve, anarchiste et mondain* (Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris) ; 2016 : *Une modernité hollandaise. La collection Singer* (Troyes, musée d'Art moderne) ; 2018 : *Les Hollandais à Paris, 1789-1914* (Paris, Petit Palais) ; 2019 : *Un impressionniste néerlandais. Willem Bastiaan Tholen* (Paris, Fondation Custodia).

<sup>90</sup> SOLE Robert, « L'Égypte, une passion française », dans Alice GANDIN (dir.), *Voyage en Égypte. Des Normands au pays des pharaons au XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. (Caen, musée de Normandie, 23 juin 2017 - 7 janvier 2018), Lyon, Fage, 2017, p. 12.

bonapartiste, qui s'accompagnait de fouilles systématiques et de catalogage, et l'occupation française de 1798 à 1801 ne sont pas à l'origine de l'égyptomanie comme l'a rappelé l'exposition de 1994-1995<sup>91</sup>, mais elles relancèrent l'intérêt pour la terre des pharaons qui occupa alors l'Europe entière. Après la chute de l'Empire, les avancées scientifiques et le déchiffrement des hiéroglyphes en 1822 par Jean-François Champollion (1790-1832) ont annoncé la naissance de l'égyptologie, science qui a alors pris le pas sur l'égyptomanie. À la fin des années 1850, ce pays était devenu l'une des destinations les plus facile d'accès<sup>92</sup>, après les premiers scientifiques et explorateurs et avant le début du tourisme de masse incarné par les croisières sur le Nil organisées par Thomas Cook dès 1869. Les voyages d'Européens se démocratisèrent dans cette Égypte mal connue dont l'histoire restait encore à écrire.

Comme l'a signalé Christine Peltre<sup>93</sup>, le pourtour méditerranéen connut au début du XIX<sup>e</sup> siècle une série de bouleversements politiques qui ont changé les rapports humains avant de permettre les voyages d'artistes en quête d'un exotisme régénérateur. Le soulèvement de la Grèce pour se libérer du joug ottoman en 1821-1829, la longue conquête de l'Algérie, de la prise d'Alger en 1830 à la reddition de l'émir Abd el-Kader en 1847, les missions diplomatiques française au Maroc, l'affaiblissement de l'empire ottoman dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, précédant une ère de réformes politiques occidentalissantes (les *tanzimāt*)<sup>94</sup> dès 1839 visant à le réordonner, et la guerre de Crimée en 1853-1856 rassemblent plusieurs événements politiques majeurs qui ranimèrent, par étapes, la vogue pour les œuvres aux sujets orientaux qui se sont multipliés aux Salons tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle avant de s'épuiser dès les années 1870.

Parmi les voyageurs en route vers l'Orient figuraient plusieurs artistes qui avaient choisi de découvrir ces territoires nouveaux – essentiellement l'Égypte, le Levant, l'Afrique du Nord et la Turquie – pour renouveler profondément leur inspiration soit en rejoignant des missions militaires, scientifiques ou archéologiques, soit en organisant eux-mêmes une expédition – qui restait dispendieuse et dangereuse – comme le firent, en 1838-1839, le britannique David Roberts (1796-1864) ou les peintres belges Jacob Jacobs (1812-1879) et Florent Mols (1811-1896). Au même moment, en 1839, Horace Vernet partit en Égypte et au Levant, accompagné de son neveu Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878) qui rapportera de ce périple les premiers daguerréotypes réalisés en Orient<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> HUMBERT Jean-Marcel, PANTAZZI Michael et ZIEGLER Christiane, *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental. 1730-1930*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 20 janvier - 18 avril 1994 ; Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 17 juin - 18 septembre 1994 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum, 15 octobre 1994 - 15 janvier 1995), Paris, RMN ; Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 1994.

<sup>92</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *Reisschetsen uit Egypte 1858-1860*, Maarsen, Gary Schwartz ; La Haye, SDU, 1988, p. 12-13.

<sup>93</sup> PELTRE Christine, *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard - Le Promeneur, 1995, p. 12-13.

<sup>94</sup> CREST Xavier du, *De Paris à Istanbul, 1851-1949. Un siècle de relation artistiques entre la France et la Turquie*, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 2009, p. 13. HITZEL Frédéric, *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres voyageurs à la Sublime Porte*, Courbevoie, ACR, 2002, p. 80 et 94-95.

<sup>95</sup> AUBENAS Sylvie, « Les photographes en Orient, 1850-1880 », dans Sylvie AUBENAS et Jacques LACAMBRE, *Voyage en Orient*, Paris, Hazan, 1999, p. 19-20.

Très rapidement, un phénomène de pénétration de l'Orient, et de l'Égypte en particulier, par l'Occident s'opéra par la présence d'ingénieurs, d'officiers, de savants, de scientifiques et d'archéologues. Ainsi, la modernisation de l'Égypte engagée par le vice-roi Méhémet-Ali (1769-1849)<sup>96</sup> a favorisé une européanisation par le recrutement d'ingénieurs, de techniciens et de médecins français qui, pour certains, sont devenus de hauts fonctionnaires égyptiens<sup>97</sup>. Cette présence fut parfois jugée préjudiciable par certains voyageurs. En 1828, Champollion s' alarma des destructions que les Européens causèrent aux monuments égyptiens. Vingt-deux ans plus tard, Gustave Faubert – qui a voyagé en Orient accompagné de Maxime Du Camp de 1849 à 1851<sup>98</sup> – regretta l'influence européenne trop présente : « Alexandrie m'emmerde. C'est plein d'Européens, on ne voit que bottes et chapeaux, il me semble que je suis à la porte de Paris, moins Paris. »<sup>99</sup> Nombreux sont les Occidentaux qui ont écrit leur désenchantement et regrettaient la disparition de l'Orient pittoresque<sup>100</sup>, en Égypte, mais aussi en Turquie et en Algérie. Malgré cela, en Europe, le goût pour l'exotisme et la vogue des peintures de genre orientaliste ne cessa pas.

#### b) Les voyageurs néerlandais en Orient

Les Néerlandais étaient presque complètement absents de l'Orient méditerranéen, à la fois parmi les scientifiques et parmi les touristes en villégiature. Ils étaient davantage tournés vers les terres indonésiennes où se trouvaient leurs territoires colonisés que vers le Proche-Orient. Maarten Raven a rappelé qu'aucun des trois égyptologues néerlandais du XIX<sup>e</sup> siècle – Christiaan Reuvs (1793-1835), Conrad Leemans (1809-1893) et Willem Pleyte (1836-1903) – n'avait pas voyagé en Égypte<sup>101</sup>.

Parmi les rares Hollandais qui ont séjourné en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons citer la courtisane Ida Saint-Elme (Elzelina van Aylde Jonghe, dite, 1776-1845) qui y a voyagé en 1828<sup>102</sup>, l'avocat D.J. Scherer (1809-?) qui y est allé en 1843<sup>103</sup>, la princesse Marianne des Pays-Bas (1810-

<sup>96</sup> GAYFFIER-BONNEVILLE Anne-Claire de, « Les Européens en Égypte à l'époque de Méhémet Ali », dans Aurélie BOSC et Mireille JACOTIN (dir.), *Le goût de l'Orient. Collections & collectionneurs de Provence*, cat. exp. (Aix-en-Provence, Cité du livre, 22 juin - 15 septembre 2013), Milan, Silvana Editoriale, 2013, p. 215-217.

<sup>97</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 15.

Précisons que l'Égypte moderne doit beaucoup aux saint-simoniens. Ils ont vu en l'Égypte un pays d'avenir et ont voulu reprendre le projet napoléonien de relier la mer Rouge à la Méditerranée. Plus de quatre-vingts adeptes ont rejoint le Père Enfantin en Égypte à partir de 1833 pour se mettre au service des réformes du vice-roi, constituant, après celle de Bonaparte, la « seconde expédition culturelle française » en ce pays. Voir REGNIER Philippe, *Les Saint-Simoniens en Égypte, 1833-1851*, cat. exp. (Le Caire, Centre culturel français, 23 novembre - 7 décembre 1989), Le Caire, Banque de l'Union européenne, 1989. Voir également LEVALLOIS Michel et MOUSSA Sarga (dir.), *L'orientalisme des saint-simoniens*, actes du colloque international (Paris, Institut du monde arabe, 26 - 27 novembre 2004), Paris, Maisonneuve & Larose, 2006.

<sup>98</sup> Sur ce sujet voir DESMARQUEST Luc, *Le voyage de Gustave Flaubert et Maxime Du Camp en Égypte et en Nubie*, cat. exp. (Caen, musée des Beaux-Arts, 23 juin - 24 septembre 2017), Caen, Ardi-Photographies, 2017.

<sup>99</sup> FLAUBERT Gustave (Jean BRUNEAU, éd.), *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 (1973), t. I, p. 647. Lettre à Louis Bouilhet du 5 juillet 1850 depuis Alexandrie.

<sup>100</sup> PELTRE Christine, *op. cit.*, 1995, p. 56-58.

<sup>101</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 16.

<sup>102</sup> Elle racontera son voyage dans un récit : SAINT-ELME Ida, *Mémoires d'une contemporaine. La Contemporaine en Égypte, pour faire suite aux souvenirs d'une femme sur les principaux personnages de la République, du Consulat, de l'Empire et de la Restauration*, Paris, Ladvocat, 1831.

<sup>103</sup> Lui aussi publiera un récit de son expédition : SCHERER Didericus Jacobus, *Dagboek eener Reize in Egypte*, Amsterdam,

1883), épouse du prince de Prusse, qui a escaladé la pyramide de Khéops lors de l'hiver 1849-1850. En 1851-1852, le noble Hector Livius van Heemstra (1828-1909) et son ami, le géologue Elte Martens Beima (1801-1873), ont entrepris un long voyage de sept mois en Grèce, Turquie, Palestine et Égypte. Dès la fin des années 1840, plusieurs Néerlandais occupèrent le terrain diplomatique pour tirer parti des projets du percement du canal de Suez. Lorsque les travaux ont débuté en 1859, des ingénieurs et des industriels travaillèrent pour la société chargée des travaux. Lors des cérémonies organisées pour l'inauguration du canal en 1869, le prince Henri (1820-1879) – frère cadet du roi Guillaume III – faisait partie des invités<sup>104</sup>. La même année, les croisières sur le Nil de Thomas Cook ont très certainement attiré quelques Hollandais de passage qui empruntaient le canal pour rejoindre les Indes néerlandaises<sup>105</sup>. Devenant la plus riche héritière des Pays-Bas à la mort prématurée de son père en 1845, la photographe haguenoise Alexandrine Tinne (1835-1869), piquée d'un vif engouement pour le voyage, entreprit en 1861 de remonter le Nil jusqu'au sud du Soudan, aux confins du Congo français, pour en découvrir les sources : elle devint ainsi la première femme européenne à sillonner ces régions hostiles et, quelque temps plus tard, elle fut assassinée par des Touaregs alors qu'elle avait envisagé de les rencontrer en traversant le Sahara<sup>106</sup>.

Le voyageur néerlandais le plus singulier est probablement le baron Tinco Martinus Lycklama à Nijeholt (1837-1900) qui voyagea en Orient entre 1866 et 1868. En 1861, il s'installa à Paris où il suivit des cours à l'École des Langues orientales au contact des plus éminents spécialistes, comme le professeur d'arabe Armand Pierre Caussin de Perceval (1795-1871), et où il fréquente linguistes, peintres, antiquaires et diplomates. Porté par son goût de l'aventure, cet aristocrate entreprit en 1865 un « Grand Tour » qui le mena pendant trois ans à travers l'Europe et le Proche-Orient ; il traversa l'Allemagne, la Russie, les pays baltes, le Caucase, le Kurdistan, la Perse, la Mésopotamie, le Levant et la Turquie. Comme il l'a exprimé lui-même la motivation de son périple est le simple goût du voyage animé, d'une part, par les études ethnographiques, archéologiques et topographiques – en projetant de comparer la réalité aux publications sur ces régions – et, d'autre part, par le désir de découvrir un Orient onirique : « Je me dirigeais vers l'Orient, objet de mes études et de mes rêves. Je n'avais nul projet d'entreprendre une excursion exclusivement politique, ou scientifique, ou historique. Simple touriste, en possession d'une fortune qui me donnait le goût et les moyens de voyager, surtout désireux de

---

Beijerinck, 1848.

<sup>104</sup> « Reis mee naar het Suezkanaal », Koninklijke Verzamelingen (s.n.), 11 mars 2017. En ligne : <https://www.koninklijkeverzamelingen.nl/thema-s/60-reis-mee-naar-het-suezkanaal> (consulté le 28 mai 2020). Voir aussi SOLE Robert, « L'inauguration », dans Gilles GAUTHIER (dir.), *L'épopée du canal de Suez*, cat. exp. (Paris, Institut du monde arabe, 28 mars - 5 août 2018), Paris, Galliamard ; Paris, IMA, 2018, p. 56.

<sup>105</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 13-16.

<sup>106</sup> H.R., s.v. « Alexandrine Tinne », dans Wim van SINDEREN (dir.), *Fotografen in Nederland: een anthologie 1852-2002*, cat. exp. (La Haye, Fotomuseum Den Haag, 14 décembre 2002 - 2 mars 2003), Amsterdam, Ludion, 2002, p. 384. MAST Michiel van der, « Alexine Tinne en het toerisme », *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, t. 95, La Haye, Nijhoff, 1980 (1978), p. 606-633.

m'instruire, j'ai voulu voir par moi-même et comparer, avec la réalité des choses, les relations déjà publiées par les nombreux Européens qui, depuis trois siècles, ont parcouru les mêmes lieux. »<sup>107</sup> Polyglotte, il entra au contact des populations et put participer à des fouilles archéologiques dans les pays de l'Orient méditerranéen<sup>108</sup>. Au retour, probablement inspiré par les récits de voyageurs qu'il possédait (notamment ceux de Jean-Baptiste Tavernier et Jean Chardin que Lycklama cite souvent dans son récit), il publia une longue relation de voyage en quatre tomes<sup>109</sup>, partageant sa fascination pour la cour qajare, les bazars de Bagdad et les vestiges des civilisations antiques.

Dès 1879, Jan Herman Insinger (1854-1918) fut envoyé en Égypte pour des raisons de santé et il y vécut pendant quarante ans ; il est ainsi le Néerlandais qui s'installa le plus longtemps en Orient. Immédiatement captivé par l'héritage pharaonique égyptien (sa rencontre avec le français Gaston Maspero (1846-1916) semble déterminante dans son évolution vers l'égyptologie en amateur), il se mit au service des égyptologues hollandais Leemans et Pleyte et il constitua une riche collection d'antiquités et de photographies de monuments pharaoniques, aujourd'hui conservées au Rijksmuseum van Oudheden de Leyde. Il rédigea lui aussi le récit de ses expériences viatiques<sup>110</sup>.

Outre ces voyageurs hollandais, tous fortunés, figurait un nombre très limité d'artistes, qui d'ailleurs n'ont que très rarement rejoint des expéditions militaires<sup>111</sup>. Alors que l'orientalisme fut relégué au statut d'une peinture de troisième ordre qui n'inspirait guère les artistes néerlandais<sup>112</sup>, quelques-uns d'entre eux ont entrepris le voyage en Orient, estimant que celui-ci puisse leur être utile pour trouver de nouveaux sujets et renouveler leur inspiration. Au cours des trois premiers quarts du XIX<sup>e</sup> siècle, seuls trois s'y rendirent, essentiellement en Égypte et en Palestine. Otto Howen (Otto Christopher baron van der Howen, dit - 1774-1848) a rejoint en qualité de dessinateur une campagne militaire en Égypte en 1826 ; il publia un récit de voyage illustré l'année suivante. Le cartographe militaire et missionnaire Charles William Meredith van de Velde (1818-1898), en poste dans les colonies néerlandaises en Indonésie de 1838 à 1846, sillonna la Palestine, le Liban et la Syrie en 1851-1852 où il réalisa des aquarelles atmosphériques, conformes à la tradition néerlandaise, mais avec une

---

<sup>107</sup> LYCKLAMA A NIJEHOLT Tinco Martinus, *Voyage en Russie, au Caucase et en Perse, dans la Mésopotamie, le Kurdistan, la Syrie, la Palestine et la Turquie, exécuté pendant les années 1865, 1866, 1867 et 1868*, Paris, Arthus Bertrand, vol. 1, 1872, p. X.

<sup>108</sup> CITERA-BULLOT Frédérique, « Autour d'une collection qajare », dans Frédérique CITERA-BULLOT (dir.) *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre qajars*, cat exp. (Cannes, musée de la Castre, 3 décembre 2013 - 31 décembre 2014), Cannes, musées de Cannes, s.d. (2013), p. 20-21. Le musée de la Castre a proposé du 9 juillet au 29 octobre 2017 une exposition sur le « fabuleux voyage du chevalier Lycklama en Orient », qui n'a pas bénéficié de catalogue.

<sup>109</sup> LYCKLAMA A NIJEHOLT Tinco Martinus, *Voyage en Russie, au Caucase et en Perse, dans la Mésopotamie, le Kurdistan, la Syrie, la Palestine et la Turquie, exécuté pendant les années 1865, 1866, 1867 et 1868*, Paris, Arthus Bertrand, 1872-1875, 4 vol.

<sup>110</sup> INSINGER Jan Herman (RAVEN Maarten, éd.), *In het land der Nijlcataracten*, Leyde, Ex Oriente lux, 2004 (1883).

<sup>111</sup> LEEUW Ronald de, « Nederlandse oriëntalisten », *Jong Holland*, n° 3, 1985, p. 18.

<sup>112</sup> HOND Jan de, « Nederlandse oriëntalisten », *Kunstschrift*, n° 2004-5 (numéro thématique *Nederland en de Oriënt* publié à l'occasion de l'exposition « Fata Morgana. De verbeelding van het Oosten: Nederlandse oriëntalisten 1830-1930 » qui a eu lieu à Bois-le-Duc, Nordbrabants Museum, du 25 septembre 2004 au 9 janvier 2006), p. 9.

luminosité nouvelle qui lui serviront à illustrer ses publications<sup>113</sup>. Enfin, Willem de Famars Testas qui voyagea à deux reprises en Égypte en 1858-1860 et en 1868 et dont l'importance de ces déplacements sera développée plus loin. Lors des deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'au déclenchement de la Première Guerre mondiale, le nombre d'artistes néerlandais qui ont entrepris un voyage dans les pays orientaux s'est multiplié : il est possible d'en compter une vingtaine qui firent le déplacement parfois dans le Levant, en Turquie, en Algérie, au Maroc ou en Tunisie et très souvent en Égypte<sup>114</sup>.

Parmi eux, ceux pour qui la découverte des nouveaux territoires orientaux aura la plus grande prospérité, ou ceux qui restent aujourd'hui les plus célèbres, nous pouvons citer Sir Lawrence Alma Tadema (Lourens Alma Tadema, dit - 1836-1912) qui se rendit en Égypte en 1902-1903<sup>115</sup> et le peintre graveur Marius Bauer qui séjourna de très nombreuses fois en Orient entre 1888 et 1929<sup>116</sup>. Philip Zilcken (1857-1930), graveur affilié à l'École de La Haye, fit plusieurs voyages en Algérie (1883 et 1908) et en Égypte (1912-1913)<sup>117</sup> dont les souvenirs ont su lui offrir le motif pour quelques gravures orientalistes.

L'esprit chargé de stéréotypes, de lieux communs et d'une documentation (guides, cartes, estampes, récits de voyage et romans<sup>118</sup>) compulsée avant le départ, les constructions mentales se heurtèrent à la réalité orientale. Les sensations ressenties par ces peintres néerlandais leur remémoraient des souvenirs artistiques : par analogie, ils comparaient ce qu'ils voyaient avec ce qu'ils connaissaient artistiquement, tout comme Eugène Delacroix (1798-1863) avait retrouvé les sujets des toiles de Gros et Rubens au Maroc<sup>119</sup>. Jacobus van Looy, qui voyagea à Tanger en 1886 avec Jan Dunselman (1863-1931), compara la ville aux œuvres de Alexandre-Gabriel Decamps, Benjamin-Constant, Henri Regnault et Mariano Fortuny<sup>120</sup>. Lors de son voyage de 1894 en Espagne puis au Maroc avec son fils

---

<sup>113</sup> Remarquons uniquement la plus spectaculaire : VELDE Charles William Meredith van de, *Le pays d'Israël*. Collection de cent vues prises d'après nature dans la Syrie et la Palestine, par C. W. M. Van de Velde pendant son voyage d'exploration géographique en 1851 et 1852, Paris, Veuve Renouard, 1857.

<sup>114</sup> Le site internet du RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, La Haye ([www.rkd.nl](http://www.rkd.nl)) ; consulté le 28 janvier 2020) nous renseigne que seuls onze artistes néerlandais ont voyagé en Égypte entre 1800 et 1914, dont un avant 1850, un dans les années 1850-1860 (Willem de Famars Testas), trois dans les années 1880-1890 et six au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les autres territoires méditerranéens ne furent pas parcourus avant les années 1880 ; six artistes se sont rendus en Algérie entre 1883 et 1914, deux séjournèrent au Maroc entre 1886 et 1914, deux en Tunisie entre 1909 et 1914, trois en Turquie entre 1888 et 1914, cinq dans le Levant (comprenant les territoires bibliques, le Liban et la Syrie) entre 1886 et 1914.

<sup>115</sup> BARROW Rosemary, *Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Phaidon, 2001, p. 23.

<sup>116</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1985, p. 26-29. Voir aussi JANSEN Mariëtta, *Marius Bauer 1867-1932. Reïmpressies uit India en de Oriënt*, cat. exp. (Heino-Wijhe, Hannema-de Stuers Fundatie, 17 août - 20 octobre 1991 ; Haarlem, Teylers Museum, 16 novembre 1991 - 27 janvier 1992), Heino, Hannema-de Stuers Fundatie, 1991.

<sup>117</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1985, p. 24-25. Voir SCHEEN Pieter A., *Lexicon nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1880*, La Haye, Pieter A. Scheen BV, 1981. Voir aussi DUGNAT Gaité et SANCHEZ Pierre (dir.), *Dictionnaire des graveurs, illustreurs et affichistes français et étrangers, 1673-1950*, t. v, p. 2559-2560. Cet artiste est davantage connu pour ses nombreux écrits critiques qui lui ont valu une légitime reconnaissance publique.

<sup>118</sup> ERFTEMEIJER Antoon, *op. cit.*, p. 20.

<sup>119</sup> DELACROIX Eugène (HANNOOSH Michèle, éd), *Journal*, Paris, José Corti, 2009, t. I, p. 203, p. 205 et *passim*.

<sup>120</sup> LOOY Jacobus van, lettre à August Allebé de Tanger du 21 novembre 1886 (archives de la Fondation Jacobus van Looy, Frans Halsmuseum, Haarlem) citée dans SCHEEPERS Esther et HOND Jan de, « Jacobus van Looy in Tanger, 1886 », *op. cit.*, p. 29. « Cela me rappelle beaucoup de peintres. Parfois Decamps, souvent Benjamin Constant, des histoires arabes, aussi un *Arabe veillant le corps de son ami* de Fortuny. Mais plus encore, cela me rappelle Rembrandt ».

Isaac et l'écrivain Frans Erens (1857-1935), Jozef Israëls a invoqué le souvenir de peintures lorsqu'il aperçut la richesse d'ornementation et le « spectacle coloré » de la délégation marocaine à Tanger : il affirme se retrouver face à des « tableaux vivants de Decamps, De la Croix (sic), Rubens, Ribera et de tous ces grands peintres dont je connais si bien le pinceau et que je trouvais si beaux. »<sup>121</sup> Lors de son passage à Séville, il ressentit « quelque chose de sultan » le submerger<sup>122</sup>. Parfois, l'expérience de la confrontation avec l'Orient réel fut décevante : en 1902, Marius Bauer visita l'Alhambra et a écrit qu'« à l'intérieur rien [...] que du plâtre, d'une couleur mastic déplaisante, mal restauré et incapable de donner une impression de quelque chose de réel. »<sup>123</sup>

L'expérience du voyage oriental pour un peintre néerlandais consistait essentiellement à réunir ce qu'il voyait, souvent rapidement, pour ne pas oublier l'impression qu'a pu provoquer la découverte, pour noter les détails et les scènes pittoresques<sup>124</sup>. Il est légitime de penser que ces peintres en voyage, qui ont tenté de saisir frénétiquement tout ce qu'ils voyaient, ont pensé comme Delacroix à l'utilité future des relevés et croquis rapides : le peintre « retrouvera-t-il dans sa propre peinture les traits précis et les nuances délicates de ses impressions ? »<sup>125</sup> Face à la tâche qui s'est avérée difficile voire impossible de retranscrire fidèlement l'expérience du voyage sur la toile, ce fut par touches ponctuelles, et parfois indirectement, que le séjour en Orient trouva son intérêt pour les artistes néerlandais. Jan de Hond souligne bien que Willem de Famars Testas, qualifié de premier peintre orientaliste néerlandais, constitue une entreprise unique dans le monde de l'art hollandais<sup>126</sup> et que son exemple ne sera pas suivi avant les années 1880. Il fut le premier artiste à avoir voyagé aussi longtemps et il fut le seul à avoir participé à une expédition scientifique. Dès le retour de son premier séjour, il a fait du monde oriental le sujet de son œuvre au lieu de lui consacrer que quelques toiles, comme ses congénères.

Les Beaux-Arts des Pays-Bas au XIX<sup>e</sup> siècle, outre les trajectoires individuelles, se définissent à la fois par un conservatisme et par une réelle volonté de renouvellement artistique. La peinture se caractérise par un attachement vif à l'art hollandais du Siècle d'or qui a trouvé tant d'émules et par un engouement pour l'École de Barbizon et le travail en plein air. Cette dernière aura réussi à modifier profondément l'art du paysage hollandais grâce aux pinceaux des peintres de l'École de La Haye puis des impressionnistes d'Amsterdam, dont certains avaient voyagé en France. La vogue européenne des

---

<sup>121</sup> ISRAËLS Jozef, *Spanje, een reisverhaal*, La Haye, Nijhoff, 1899, p. 110.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 87. « À Séville, nous avons logé dans un bâtiment semblable à l'Alhambra. [...] C'était tout de marbre blanc, ou du moins ça y ressemblait, imitant le style opulent des embellissements de dentelle arabe. Quand je suis rentré de nos promenades le soir et que la lune a projeté ses doux rayons bleus à travers le mystérieux palais, quelque chose de sultan me submergea et j'ai cherché une Shéhérazade pour m'endormir en écoutant une histoire magique ».

<sup>123</sup> BAUER Marius, lettre à Maurits Wagenvoort de Aerdenhout du 6 novembre 1902 (La Haye, Archives municipales, Overige Verzamelingen 2, Schildersbrieven) citée dans HOND Jan de, « Marius Bauer en het oriëntalisme in Nederland », dans Paul ANKUM (dir.), *Marius Bauer 1867-1932 oriëntalist*, cat. exp. (Zutphen, Stedelijk Museum – Museum Henriette Polak, 24 juillet - 11 novembre 2001), La Haye, Bauer Documentatie Stichting, 2001, p. 52.

<sup>124</sup> ERFTEMEIJER Antoon, *op. cit.*, p. 25.

<sup>125</sup> DELACROIX Eugène (HANNOOSH Michèle, éd.), *op. cit.*, p. 265.

<sup>126</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 1985, p. 9

séjours en Orient, qui n'ont cessé de se multiplier au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, n'aura guère touché les Pays-Bas avant les deux dernières décennies du siècle. Les noms qui ont été cités dans les derniers paragraphes permettent non seulement d'évoquer le milieu dans lequel Willem de Famars Testas évolua, mais aussi de rendre compte du milieu culturel duquel Famars Testas se détacher. L'état de la connaissance des œuvres de Famars Testas permet d'assurer qu'il n'a pas été tenté de rejoindre les préoccupations picturales de certains de ses amis, comme celles de Willem Roelofs ou Philip Sadée (1837-1904) qui ont peint des vues de plage ou de campagne ou des sujets historiques. Les rencontres que Willem de Famars Testas fera tout au long de sa carrière auront une portée essentielle sur son orientation esthétique, ses choix de carrière et les opportunités dont il a su profiter. Son premier voyage en Orient est à considérer comme une bonne fortune qui arrive à point nommé et réussira à orienter sa carrière de manière fondamentale.

## Willem de Famars Testas : une carrière jalonnée de rencontres et voyages

### A. Willem de Famars Testas. Un artiste oublié redécouvert tardivement.

La vie de Willem de Famars Testas (1834-1896) reste relativement peu connue. Du moins, ce sont ses deux voyages en Orient qui sont régulièrement repris et commentés dans les articles qui lui sont consacrés. Son œuvre demeure tout aussi peu connue ; ce sont les mêmes œuvres qui illustrent ces articles. Les éléments biographiques recensés parmi les archives, les lettres, les journaux tenus par l'artiste et la note manuscrite de sa mère<sup>127</sup> permettent de tracer une histoire qui s'étoffe difficilement. Aucune nécrologie substantielle n'a été retrouvée<sup>128</sup> bien que, de son vivant, Willem de Famars Testas eut acquis un certain renom. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, son nom apparaît dans plusieurs catalogues d'exposition aux Pays-Bas, il fut sélectionné pour représenter l'art national à l'Exposition universelle de 1878 de Paris<sup>129-130</sup> et à l'Exposition Internationale et Coloniale d'Amsterdam en 1883. À l'Exposition universelle de Philadelphie (*Centennial International Exhibition*) de 1876, célébrant le centenaire de la déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique<sup>131</sup>, la *Boutique de barbier au Caire* (**Cat. 238**) de Famars Testas fut exposée – elle fut d'ailleurs vendue à cette manifestation<sup>132</sup>.

<sup>127</sup> Une copie est conservée dans les archives du Rijksmuseum van Oudheden, Leyde.

<sup>128</sup> Seule celle, relativement maigre, publiée par la Société d'archéologie de Bruxelles dans son annuaire annuel, mentionne ses deux voyages en Orient et souligne son « entente de la composition et sa connaissance approfondie des époques ». RAADT Johann Theodor de, « Guillaume de Famars Testas » (nécrologie), *Société d'Archéologie de Bruxelles. Annuaire*, Bruxelles, Alfred Vromant, 1897, p. 144-145. Une autre nécrologie succincte, publiée dans une revue *Werelkroniek* de l'année 1896, est conservée au Centrum voor familiegeschiedenis, La Haye, [VFOTNL006699]. Elle ne fait mention que du second voyage en Orient et évoque ses nombreuses illustrations.

<sup>129</sup> En 1868, le nom de Famars Testas était déjà cité à Paris lorsque Pieter Wilhelmus van de Weijer (1816-1880) expose au Salon de Paris sa traduction en chromolithographie d'une aquarelle *Une rue en Orient*, dit aussi *Arabatier se désaltérant*, que Testas avait peint en 1866 (**fig. 113, étude : KT 1678**) et plusieurs reproductions d'anciennes gravures sur bois. En écho à cette exposition, aux Pays-Bas, il reçut une médaille de bronze d'encouragement par le roi Guillaume III d'Orange (voir *Utrechtsch provinciaal en stedelijk dagblad*, 23 avril 1868, p. 1). La chromolithographie fut diffusée par la société artistique Kunstliefde d'Utrecht, dès juin 1866.

<sup>130</sup> *Exposition Universelle de Paris en 1878. Catalogue spécial des produits exposés par le Royaume des Pays-Bas*, La Haye, Giunta d'Albani Frères, 1878, p. 10 (lots n° 92 a et b) et p. 12 (lots n° 9 a et b).

<sup>131</sup> Construit par Herman J. Schwarzmann en s'inspirant du South Kensington Museum de Londres, le pavillon de la Art Gallery (Memorial Hall) proposait 2,3 hectares (75 000 pieds carrés) de surface pour l'exposition internationale de peinture. Celle-ci a reçu tant de contributions qu'une extension de 1,8 hectares (60 000 pieds carrés) a été élevée derrière le bâtiment principal pour les accueillir toutes. Parmi les cent soixante-neuf envois des Pays-Bas, tous exposés dans l'annexe (galeries 5, 13, 15, 21 et 23), Famars Testas était entouré de ses contemporains qui représentaient fort bien l'École de la Haye : paysages de plages, de dunes et de polders, de la campagne néerlandaise avec ses moulins, canaux et vaches paissant, scènes de labour, bateliers au travail sur une plage, intérieurs d'églises, peintures historiques dont certaines rendant hommage à Rembrandt. Voir : Royal Commission of the Netherlands, *International Exhibition, Philadelphia 1876. Special catalogue of the Netherland section*, Amsterdam, C. G. van der Post, s.d. [1876], p. 81 (p. 99 pour l'édition néerlandaise : *Afdeeling Nederland der Internationale tentoonstelling [...] te Philadelphia 1876. Officieele catalogus, uitgegeven op last van de hoofdcommissie*). Voir aussi : (s.n.), *International Exhibition 1876 Official Catalogue, Part. II, Art Gallery, Annexes, And Out-Door Works of Art, Department IV – Art*, Philadelphie, John R. Nagle & Cie, 1876, p. 100-103. GROSS Linda P. et SNYDER Theresa R., *Philadelphia's 1876 Centennial Exhibition*, Chicago, Arcadia, 2005, p. 101-107.

<sup>132</sup> L'œuvre reste non localisée à ce jour mais semble avoir été acquise par un amateur utrechtsois, M. P. VerLoren van Themaat, qui la possède en 1877. Le rapport au ministre de l'Intérieur, rédigé suite à l'exposition, indique que la somme de 14 845,40 florins néerlandais a été versée aux peintres néerlandais pour les tableaux vendus avant de mentionner leur nom : « La Commission Centrale néerlandaise a vendu les tableaux de messieurs C. Cunaeus, J. C. Van Essen Jr., H. R. Van der Flier, B. te Gempt, J. D. Huybers, D. Van der Kellen, J. S. H. Kever, E. Koster et H. Savry, L. Lingeman, J. E. Masurel, W. C.

En 1899, les informations concernant Willem Famars Testas se révélèrent déjà minces, nous apprenons qu'il « a acquis sa réputation grâce à une série de scènes de genre orientales et de nombreuses illustrations romantiques. »<sup>133</sup> Dans l'ouvrage de synthèse sur l'art hollandais du XIX<sup>e</sup> siècle de Gerarda Hermina Marius<sup>134</sup>, paru en 1903, Famars Testas est associé de façon erronée à l'École de La Haye<sup>135</sup>. Cet ouvrage ne donne que très peu d'information à son sujet alors que moins de dix années séparent le décès de l'artiste et la publication de l'ouvrage. Serait-ce un signe d'un désintérêt vite survenu, d'une indifférence pour son art ou d'un changement de goût ? Le nom de Willem de Famars Testas, alors plus guère connu ou passant pour un artiste de second plan, devra attendre de nombreuses années avant de réapparaître. En effet, le marché de l'art et les expositions n'ont que peu donné d'opportunité de croiser ses œuvres, l'entraînant dans l'abîme de l'anonymat. La documentation le concernant conservée au Rijksmuseum van Oudheden à Leyde – notamment ses lettres et journaux de voyage – était même devenue anonyme ; il fallut que l'identité de son auteur soit redécouverte au début des années 1980 grâce au travail de Maarten Raven, ancien conservateur de ce musée, qui a publié les deux journaux de voyage de Famars Testas (en 1988 pour le premier voyage<sup>136</sup> et en 1992 et 1993 pour le second<sup>137</sup>).

Malgré les lacunes documentaires, il est cependant possible de deviner, par analogie et grâce aux analyses qui ont été faites sur les contemporains de Famars Testas, les détails de l'éducation artistique qu'il reçut à l'Académie de dessin de La Haye, dont la méthode d'enseignement était calquée sur l'École qui faisait alors référence en Europe, l'École des Beaux-Arts de Paris. Il aurait donc suivi le parcours habituel des jeunes artistes formés au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à la Haye, ville qui vivait une renaissance de la peinture au contact des pleinairistes français, auprès d'un professeur concentré sur l'apprentissage

---

Nakken, H. Savry, J. J. Schenkel, *W. de Famars Testas*, H. Valkenburg, W. Verschuur Jr., P. P. Windt et H. Koekkoek et de madame Ronner-Knip, ainsi que les gravures de monsieur H. Sluyter Dz. » (nous soulignons). Le coût élevé du retour aux Pays-Bas des biens culturels et industriels non vendus fut jugé si élevé que le gouvernement a incité les artistes à faire don de leurs œuvres et les industries à offrir leurs produits (alcool, huile de foie de morue, chicorée, briques, asphalte, moulages en plâtre de cadavres d'animaux pestiférés...) aux musées ou sociétés américains. Voir : BAUMHAUER Eduard Hendrik von, *Verslag aan Zijne excellentie den Minister van Binnenlandsche Zaken over de Nederlandsche Afdeeling op de Internationale Tentoonstelling gehouden te Philadelphia van 10 mei tot 10 november 1876*, Haarlem, De Erven Loosjes, 1877, p. 70-71.

<sup>133</sup> GRAM Johan, « Philip Lodewijk Jacob Frederik Sadée », dans Max ROOSES (dir.), *Het schildersboek. Nederlandsche schilders der negentiende eeuw in monographieën door tijdgenooten*, Anvers, De Nederlandsche boekhandel, 1899, p. 106.

<sup>134</sup> MARIUS Gerarda Hermina, *De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw*, La Haye, Nijhoff, 1903, p. 356 (p. 190 dans la version révisée publiée en 1920 ; et p. 140 dans la version anglaise publiée en 1909).

<sup>135</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 11.

<sup>136</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988. Retranscription du journal du voyage de 1858-1860 dans sa langue originelle (néerlandais), annotée et augmentée par des extraits de lettres de l'artiste à ses parents. Des extraits traduits en français ont été publiés par Maarten Raven dans : RAVEN Maarten, « Extraits du journal égyptien de Willem de Famars Testas (1858-1860) », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *Émile Prisse d'Avennes. Un artiste-antiquaire en Égypte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Le Caire, IFAO, 2013, p. 189-213.

<sup>137</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *De schilderskaravaan. 1868*, Leyde, Ex Oriente Lux ; Louvain, Peeters, 1992. Retranscription du journal du voyage de 1868, traduite du français en néerlandais et annotée. La version originale du journal a été publiée en intégralité : FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), « Le journal de voyage de Willem de Famars Testas 1868 », dans Jean-Louis ANDRAL, Yona FISCHER et Jean LACAMBRE (dir.), *Album de voyage. Des artistes en expédition au pays du Levant*, cat. exp. (Tel Aviv, musée d'Art, 30 janvier - 28 mars 1993 ; Bayonne, musée Léon Bonnat, avril - juin 1993 ; Paris, musée Hébert, 30 juin - 27 septembre 1993), Paris, AFAA ; Paris, RMN, 1993, p. 89-217.

du dessin et peu enclin à la modernité. C'est dans ce milieu, cet entre-deux tiraillé entre modernité et tradition, que Willem de Famars Testas arrivera à se distinguer de ses contemporains.

## B. Ascendance et dessins d'enfance.

Willem de Famars Testas naquit le 30 août 1834 à Utrecht<sup>138</sup>. Il était le fils aîné de Marij Frederica Duim (1807-1877) et de Hendrik Johan Testas (1796-1871) qui auront trois autres enfants : Frits (Frederik Hendrik, 1836-1888), Marie (Marie Madeleine, 1839-1914) et Anna (Henrietta Johanna, 1840-1918). Cette famille entretenait un tempérament qui orienta ses membres vers des dispositions artistiques et militaires, au sein d'un milieu aisé et aimant. Le père, capitane d'infanterie et chevalier de l'ordre de Guillaume – la plus haute distinction militaire du royaume des Pays-Bas – et de l'ordre du mérite dit de la Couronne de chêne, en poste à Leeuwarden à la naissance de Willem, était un écrivain talentueux et avait publié certains de ses poèmes. La mère, issue d'un milieu familial militaire, pratiquait régulièrement la musique et le dessin. Willem lui-même avait envisagé une carrière militaire<sup>139</sup> mais il se décida assez jeune, vers 1850, de se consacrer au dessin après avoir montré des dispositions artistiques.

Le Rijksmuseum van Oudheden de Leyde conserve trois cahiers de croquis de l'enfance de Willem<sup>140</sup> datés de 1841 et 1842, qui comptent parmi les premiers témoignages de l'artiste. Voitures hippomobiles, bateaux, petits personnages, animaux de toute espèce, armes isolées ou garnison armée, paysages concentrés sur des maisons ou un fort et même châteaux et pyramides, ses premiers dessins sont appliqués, mêlant crayon graphite, crayon de couleur, pierre noire, plume et encre, et allant à l'essentiel dans le langage des formes. Ces dessins permettent de constater que le jeune homme, dès son plus jeune âge, outre d'être très productif, avait une prédilection pour les chevaux, certains d'entre eux présentent des maladresses de jeunesse, d'autres témoignent d'une application dans la réalisation, dessinant l'animal selon plusieurs angles et en reproduisant avec soin sa musculature et ses riches harnachements. Ce sujet sera répété par l'artiste tout au long de sa carrière avec une habileté qui ne

---

<sup>138</sup> SCHEEN Pieter A., *op. cit.*, p. 517 et fig. 585. JACOBS P.M.J.E. *Beeldend Benelux. Biografisch handboek*, t. 2, Tilbourg, Stichting studiecentrum voor beeldende kunst, 2000, p. 384. Voir les coupures de presse (annonces familiales publiées) rassemblées au Centrum voor familiegeschiedenis, La Haye [VFADNL031978 (fiche 2051) et VFADNL131392 (fiche 6842)].

Pour des données plus complètes sur la biographie de Willem de Famars Testas, voir FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 86-92. Voir également Q.M.M. MOLENAAR, *Willem de Famars Testas (1834-1896)*, thèse sous la direction de Richard Bionda, Amsterdam, Vrije Universiteit Amsterdam (Sciences humaines – histoire de l'art), novembre 1995, p. 21-59.

<sup>139</sup> La presse locale de cette ville le mentionne comme militaire dès 1862 (*Nederlandsche staatscourant* n° 105 du 3 mai). Les répertoires d'adresses annuels utrechtlois (*Adresboek der stad Utrecht*) le mentionnent à la fois peintre et militaire de 1868 à 1872 (recensé avant son départ pour l'Orient jusqu'à son départ pour Bruxelles).

<sup>140</sup> Cahier relié (inv. : F 1989/1.1 – C242) de 18 pages (20 x 15,8 cm) de dessins d'enfance dont un porte la date de 1841.  
Cahier relié (inv. : F 1989/1.2 – C242) de 35 pages (19,7 x 16,2 cm) de dessins d'enfance ; la couverture porte la date de 1841.  
Cahier relié (inv. : F 1989/1.3 – C242) de 8 pages et 1 feuille volante (21,5 x 17,6 cm) de dessins d'enfance ; le contreplat porte la date de 1842.

s'estompera pas (**fig. 10 a-d**), au travers des thèmes de la chevalerie médiévale, de l'hippisme ou de l'univers équestre arabe. En 1851, il copia au lavis gris un détail d'une estampe de Léon Cogniet reproduisant des chevaux peints par Théodore Géricault (**fig. 11 a-b**). Il est très probable que cette faveur soit due à la familiarité qu'entretenait Willem enfant avec les chevaux notamment par l'environnement militaire familial ou dans le cadre de fréquentations et visites de courtoisie d'une famille néerlandaise aisée mais aussi par la présence du cheval dans le quotidien de chacun<sup>141</sup>. Les nombreux artistes qui présentaient une intimité avec le monde équestre étaient cavaliers, mais nous ne pouvons que supposer que Famars Testas pratiquait l'équitation.

Plusieurs dessins, dont certains détachés des premiers cahiers, ont été réunis postérieurement dans quatre carnets ou montés sur planches<sup>142</sup>. Il s'agit d'illustrations littéraires, de Walter Scott, William Shakespeare, Ann Radcliffe et de Johann Wolfgang von Goethe qui permettent de découvrir les lectures qu'affectionnait le jeune homme pour en imaginer des vignettes (**fig. 12 a-c**). Peut-être que Willem a eu accès à des livres illustrés qui auraient pu l'inspirer. Certains carnets regroupent aussi des projets d'illustration des romans historiques de Jacob van Lennep, réalisés à l'âge adulte, et une série de personnes costumées en vêtements historiques dessinée lors d'une mascarade d'étudiants de 1851 (**fig. 13 a-c**). D'autres dessins enfin, du simple croquis rapide aux études très travaillées, représentent des portraits, des scènes orientales (**fig. 14 a-b**), historiques ou équestres, des relevés d'art décoratif, des marines et des sujets allégoriques, composant une sorte de condensé de l'œuvre de Famars Testas. Ces feuilles, quelques fois découpées et recadrées, sont souvent travaillées recto-verso, mais sont collées sur un support (carnet ou planche) ce qui nous prive des informations présentes au verso comme des notations qui permettent de préciser des datations d'œuvres plus abouties<sup>143</sup>, visibles sur les documents

<sup>141</sup> Faut-il rappeler que le cheval était fortement présent dans la vie de tous les Européens au XIX<sup>e</sup> siècle. Il occupait de très nombreuses tâches et assistait l'homme dans sa vie quotidienne. À Paris, il y eut jusqu'à 130 000 chevaux au milieu du siècle dont une grande partie étaient employée dans la mobilité (fiacre, omnibus et tramway hippomobiles, pompes funèbres, services divers de transport et d'aide au transport de marchandise), dans l'exploitation agricole, la cavalerie militaire et, dans une moindre mesure, dans la chasse et le sport. Au XIX<sup>e</sup> siècle s'est développée une véritable science du cheval qui consistait à réguler l'ensemble des besoins de ces animaux, de sa nourriture à sa santé. Et le cheval fut à la naissance en 1845 de la Société Protectrice des Animaux qui avait entrepris, avant la loi dite Grammont sur les mauvais traitements envers les animaux domestiques de 1850 (née suite au sort réservé aux chevaux de guerre), de protéger des chevaux maltraités par les cochers parisiens lors des transports urbains. Willem de Famars Testas fit deux projets d'illustrations pour la SPA (Haarlem, Teylers Museum, **KT 1746** et **KT 1747**).

<sup>142</sup> Carnet relié (inv. : F 1989/1.4 – C242) de 8 pages (26 × 21 cm) composé de dessins et de lithographies et de fleurs séchées. Les dessins, d'époques diverses (certains, datés de 1840 à 1883, ne sont pas de Willem de Famars Testas), sont réalisés sur le carnet ou, le plus souvent, collés.

Carnet relié (inv. : F 1989/1.5 – C242) de 23 pages (18 × 26,5 cm) composé de dessins d'époques diverses (certains datés de 1841 à 1892, certains ne sont pas de Willem de Famars Testas) réalisés sur le carnet ou, le plus souvent, collés.

Carnet relié (inv. : F 1989/1.6 – C242) de 52 pages (13 × 19,8 cm) composé de dessins d'époques diverses (certains datés de 1840 à 1905, certains ne sont pas de Willem de Famars Testas) réalisés sur le carnet ou collés.

Carnet relié (inv. : F 1989/1.7 – C242) de 66 pages (21,4 × 27,3 cm) composé de dessins d'époques diverses (certains datés de 1848 à 1892, certains ne sont pas de Willem de Famars Testas) collés.

Ensemble de quatre-vingt-seize dessins montés sur planches (inv. : F 1989/1.8 – C243) ; huit ne sont pas de Willem de Famars Testas ; feuilles d'époques diverses (quarante-huit sont datés de 1831 à 1875).

<sup>143</sup> Par exemple, mentionnons l'étude de *Rebecca et Eliezer au puits* (**fig. 101**) – ou une transposition moderne de ce sujet – conservée au Teylers Museum (**KT 1714**) dont des ébauches préliminaires se retrouvent dans un carnet (inv. : F 1989/1.5 –

partiellement décollés.

Ces études datant des années 1840 aux années 1890, parfois datées et signées, sont d'un style spontané qui témoigne d'une pratique régulière du dessin, même pour les plus anciens. Dès le milieu des années 1850, les formes sont plus assurées tout en étant tracées avec fluidité ce qui nous permet de constater une aisance guidée par une connaissance approfondie de l'agencement des volumes appris à l'Académie. Les dessins réalisés à l'âge adulte, sont d'une facture libre et présentent avec évidence un art consommé de la composition et de l'équilibre des masses – pour certaines études le sujet est posé rapidement, sans hésitation, contrairement à l'adolescence où la structure globale est quelquefois recherchée longuement – pour construire avec élégance une scène, aussi petite soit-elle, parfois colorées avec justesse. Le style graphique ou la date de certains d'entre eux permettent d'affirmer qu'ils ne sont pas de Willem.

Totalement inédits, ces carnets mériteraient une étude approfondie afin d'apporter des précisions chronologiques, de clarifier les méconnaissances sur les débuts de Willem de Famars Testas, de compléter le corpus de l'artiste et d'éclairer la genèse artistique de ses œuvres.

## C. Le développement d'une identité artistique : la formation académique et les premières amitiés artistiques.

### 1. Cadre de la formation académique.

Willem de Famars Testas entra à l'Académie de dessin de La Haye<sup>144</sup> (**fig. 15**) en 1851. La formation, qui y était dispensée en atelier sous la conduite d'un artiste confirmé, visait à enseigner la maîtrise des outils techniques et théoriques liés à la création artistique et se concentrait donc sur l'enseignement du dessin<sup>145</sup>. Elle « était principalement axé[e] sur l'habilité à copier des modèles anciens »<sup>146</sup>. L'enseignement académique se limitait à deux ensembles d'instruction : le premier comprenait des cours d'anatomie artistique (ostéologie, myologie, construction anatomique), de relevés architecturaux et de perspective ; le second consistait à l'apprentissage du dessin d'après des moulages en plâtre de statues antiques et d'après le modèle vivant. Contrairement à l'École de Paris<sup>147</sup>,

---

C242) du Rijksmuseum van Oudheden. L'une d'elles a été réalisée au dos d'un carton d'invitation au mariage de Benudina Maria van Hengst avec Joan Ferdinand Hooft Graafland le 31 mars 1892, ce qui pourrait constituer un indice pour une datation contemporaine ou postérieure à celle-ci.

<sup>144</sup> L'Académie de dessin de La Haye était alors la plus ancienne des Pays-Bas. Comme il a déjà été précisé, cette école trouve son origine dans la Confrérie Pictura de laquelle cinq membres ont créé une école gratuite pour l'enseignement du dessin à La Haye en 1682. En 1821, deux académies de dessin (l'une artistique et l'autre technique) ont fusionné en adoptant le nom d'Académie de dessin de La Haye. En 1839, cette école emménagea dans de nouveaux locaux d'aspect néoclassique bordant le Prinsessegracht (**fig. 15**), ceux que Willem de Famars Testas a connus, qui furent détruits en 1863 par un incendie surfit lors d'un bal.

<sup>145</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 42.

<sup>146</sup> LIEFDE-VAN BRAKEL, Tiny de, *Zonder vlijt geen zegen. Philip Sadée, schilder uit de Haagse School. 1837-1904*, Zwolle, Waanders, 1989, p. 12. Voir aussi REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 106.

<sup>147</sup> BRUGEROLLES Emmanuelle, « La collection de dessins liés à l'enseignement à l'École des beaux-arts », dans Dominique POULOT, Jean-Miguel PIRE et Alain BONNET (dir.), *L'Éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire*

l'Académie de La Haye n'avait pas un programme d'étude très strict ou, du moins, il était moins codifié. Ainsi, il n'était pas nécessaire de démontrer sa dextérité à dessiner dans les cours du premier ensemble pour accéder au second ; c'est pourquoi Willem de Famars Testas a pu avoir accès, dès sa première année, aux cours d'après l'antique et d'après modèle vivant. Mentionnons que, parfois, des élèves entraient à l'Académie après avoir suivi des cours de dessin<sup>148</sup> ; ils avaient dès lors une technique déjà affirmée. Willem de Famars Testas a réalisé des dessins, datés de 1851, qui témoignent d'une grande expérience (**Cat. 1, 7, 12, 20, 48**) et pourraient confirmer l'hypothèse qu'il ait lui aussi reçu des cours avant son entrée à l'Académie de dessin.

La matinée était dévolue au cours de peinture, non dispensés à l'académie mais dans l'atelier d'un peintre qui acceptait de prendre des élèves. L'après-midi était consacrée aux cours d'anatomie artistique, de perspective et à la copie des maîtres anciens dans les musées. Enfin, les cours de figures dessinées d'après l'antique et d'après nature avaient lieu en soirée<sup>149</sup>. En dehors de ces séances, sous la conduite d'un professeur, ils pouvaient dessiner d'après des modèles d'écorchés en plâtre parfois peints, des planches d'ouvrages spécialisés, souvent édités à destination de ces cours spécifiques, et ils avaient également accès aux plâtres d'antiques de l'académie (les salles des moulages étaient libres d'accès en dehors des heures de cours) (**fig. 16**). Les recueils de modèles, d'abord gravés puis lithographiés<sup>150</sup>, concouraient à former l'œil et la main. Ces premiers exercices, lors desquels le jeune élève copiait inlassablement ces modèles jusqu'à la maîtrise complète de ces schémas organisateurs, lui permettait de connaître le corps humain, avant de le dessiner devant le modèle vivant.

Willem de Famars Testas a suivi une formation classique dans l'atelier de Jacobus Everhardus Josephus van den Berg (1802-1861), peintre d'histoire et portraitiste enseignant la primauté du dessin sur la couleur<sup>151</sup>. Grand admirateur de Jacques-Louis David (1784-1825) et proche d'Ary Scheffer, il

---

*aux pratiques actuelles. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, collection « Art & Société », 2010, p. 17-36. En France, la progression didactique académique était codifiée et imposait la copie de modèles gravés, l'étude de détail sculpté ou d'architecture, le dessin de modèles en plâtre puis d'après modèle vivant. Cette méthode était jugée, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, comme trop contraignante et peu idéale pour libérer les qualités individuelles de chaque élève. Voir BONNET Alain, « L'introduction du dessin dans le système public d'enseignement au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Ibid.*, p. 269.

<sup>148</sup> Philip Sadée, contemporain et camarade d'atelier de Famars Testas, qui témoignait très jeune un intérêt prononcé pour le dessin, a été envoyé dans une école spécialisée (école de dessin de la Maatschappij tot Nut van 't Algemeen) dès ses dix ans, d'août 1847 à avril 1851. (LIEFDE-VAN BRAKEL, Tiny de, *op. cit.*, p. 12). Sadée y fut formé par le peintre Paul Tetar van Elven (1823-1896).

<sup>149</sup> SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 40.

<sup>150</sup> À ce propos, l'ouvrage de Charles Bargue et Jean-Léon Gérôme, *Cours de dessin*, publié en 1868-1873 par Goupil & Cie, en constitue un exemple magistral. Il se compose d'un ensemble de près de 200 lithographies représentant des morceaux d'anatomie et des statues gréco-romaines (partie I), des dessins de peintres renaissants et modernes (partie II), et des académies masculines (partie III). Il correspond ainsi à l'enseignement artistique de l'époque : les moulages, puis l'étude d'après les maîtres, puis le modèle vivant. Ces planches étaient destinées à être copiées par les élèves en début de formation. Le recueil est composé de manière à appréhender et maîtriser petit à petit les difficultés ; il enseigne comment voir le modèle et comment le représenter tout en signalant les points de vue complexes (les enseignants transmettaient les clefs pour réussir à retranscrire ces sujets). Voir BARGUE Charles et GEROME Jean-Léon (Gerald ACKERMAN, éd.), *Cours de dessins*, Courbevoie, ACR, 2011. À la même période Félix Ravaisson (1813-1900) lance la publication des *Classiques de l'art. Modèles pour l'enseignement du dessin publiés sous les auspices de M. le Ministre de l'Instruction publique* (Paris, A. Morel puis Paris, Adolphe Legoupy, 1867-1875) composés essentiellement de photographies d'antiques.

<sup>151</sup> REYNAERTS Jenny, « Van atelier naar academie. Schilders in opleiding, 1850-1900 », dans Richard BIONDA et Carel

suivit une formation artistique auprès de son père puis à l'Académie d'Anvers et en parallèle dans l'atelier privé du peintre anversois Willem Jacob Herreyns (1743-1827) et il s'installa à Paris où il exposa au Salon dès 1822. Il sillonna ensuite l'Italie durant huit années et il s'établit enfin à La Haye en 1839. Quelques années plus tard, sa célébrité lui permit de devenir professeur à l'Académie de dessin de La Haye avant d'en devenir le directeur de 1844 à 1861<sup>152</sup>. Son enseignement, qui s'inscrivait dans le sillage de ceux du début du siècle, avait une prédominance théorique<sup>153</sup> basée sur l'étude des modèles, avec une sensibilité accordée à l'esthétique et aux proportions des antiques. Selon van den Berg, sans une base méthodique solide, aucune véritable œuvre d'art ne pouvait exister<sup>154</sup>. Les formes, et surtout le corps humain, ne pouvaient être représentées fidèlement qu'en les étudiant consciencieusement.

Constamment plongé dans les réflexions esthétiques et théoriques, étudiant les compositions, la perspective et le corps humain, van den Berg réussit à éditer sa doctrine<sup>155</sup> avec le soutien de l'Académie. Un exemplaire bilingue de *Méthode pour apprendre à connaître et à dessiner correctement le placement des os, les articulations et les mouvements de corps de l'homme, par le moyen d'une proportion* (1842) conservé à la Koninklijke Bibliotheek de La Haye, a été reliée tardivement en ajoutant un exemplaire de *Anatomie des formes extérieures du corps humain, à l'usage des peintres et des sculpteurs* du docteur Julien Fau publié en 1845<sup>156</sup>. Le fonds d'atelier de Famars Testas présente des dessins qui se révèlent être des copies de pages de ces publications (**Cat. 79-80, 126-129, 150, 157 et 168**). Il apparaît donc une pratique habituelle exercée dans le cadre des exercices d'atelier où l'artiste pouvait recourir des sources secondaires, dessins ou estampes, comme modèles à reproduire.

Willem de Famars Testas fut l'élève de van den Berg pendant sept ans si l'on en croit les dates portées sur ses travaux, de 1851 à 1857, à la fois à l'Académie de dessin de La Haye mais aussi en

---

BLOTKAMP (dir.), *De Schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, cat. exp. (Glasgow, The Burrell Collection, 10 novembre 1990 - 10 février 1991 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1<sup>er</sup> mars - 26 mai 1991), Zwolle, Waanders, 1990, p. 89-92.

Des dessins de J.E.J. van den Berg sont conservés au Rijksmuseum et quelques-uns se retrouvent dans le fonds Famars Testas du Teylers Museum (attribués de façon certaine, voir en annexes, **Cat. ANNEXE-03, 04, 06, 08**). Il est surprenant de trouver des dessins d'un professeur dans le fonds d'atelier d'un élève, mais il pourrait s'agir d'échange entre artistes.

<sup>152</sup> GRAM Johan, *De Schildersconfrerie Pictura en hare academie van beelende kunsten te 's Gravenhage 1682-1882*, Rotterdam, Elsevier, 1882, p. 109, 117-118.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> GRAM Johan, *op. cit.*, p. 99-117.

<sup>155</sup> BERG Jacobus Everhardus Josephus van den, *Méthode pour apprendre à connaître et à dessiner correctement le placement des os, les articulations et les mouvements de corps de l'homme, par le moyen d'une proportion*, La Haye, Société néerlandaise pour les Beaux-Arts, 1842. Édition bilingue, texte néerlandais avec traduction française en regard.

BERG Jacobus Everhardus Josephus van den, *Leerwijze der perspectief om door het bepalen en gebruik der vergaderpunten van wijkende lijnen en zonder horizontale of verticale projectieën voorwerpen, hunne slagschaduw en spiegeling af te teekenen : voor beoefenaars der beeldende kunst*, Utrecht, J.D. Doorman, 1854.

Le quotidien *Revue d'Anvers*, dans un rapport annuel de l'année 1853, signale ces éditions de van den Berg en mentionnant qu'elles relèguent les précédentes méthodes d'apprentissage « dans les différentes académies de peinture et de dessin, par la facilité [...] de l'application de ses règles de base, qui peuvent s'appliquer aussi bien au corps qu'aux positions et aux mouvements les plus compliqués. » (Voir « Kunstnerigten », *Kunstkronijk. 1843-1844*, (s.n.) 1844, p. 54. Disponible en ligne : <https://rkd.nl/nl/explore/excerpts/490> (consulté le 2 septembre 2019).

<sup>156</sup> FAU Julien, docteur, *Anatomie des formes extérieures du corps humain à l'usage des peintres et sculpteurs*, Paris, Méquignon-Marvis fils, 1845 (1<sup>ère</sup> édition).

atelier privé. Bien que Famars Testas ne fut pas reconnu être un peintre parmi les plus « populaires » issus de « la jeune phalange d'artistes » que constituait l'atelier de van den Berg<sup>157</sup>, l'art de son professeur le marqua sans nul doute. Toute sa vie, il conserva plusieurs dessins d'après l'antique du maître (**Cat. ANNEXE-01 à Cat. ANNEXE-08**). Une attention portée à un carnet de croquis rempli en 1830 en Italie par le professeur<sup>158</sup>, et auquel certains élèves avaient probablement accès, peut nous permettre de penser que Willem de Famars Testas s'en soit souvenu lors de son voyage en Égypte en 1858-1860. L'ensemble de dessins des deux artistes ont une certaine parenté dans le goût de la ligne pure utilisée pour représenter des morceaux d'architecture, mais aussi dans le relevé très précis, ordonné et détaillé de partie de monuments (**fig. 17 a-d**). Ce qui distingue le maître et son élève est le rendu des ombres : là où van den Berg couvrait de traits parallèles la zone ombrée – caractéristique graphique qui caractérise les œuvres dessinées de van den Berg –, Famars Testas grisait la surface du papier au graphite qu'il estompait parfois.

Le Teylers Museum de Haarlem conserve plusieurs cartons du fonds d'atelier de l'artiste contenant des travaux effectués pendant ces années de formation ; les études d'après l'antique et les études d'après modèle vivant (**Cat. 1 à 107**) s'y distinguent par leur volume conséquent et par leur grande qualité esthétique. Ces études, alors comparées aux études de même sujet de la main du professeur<sup>159</sup>, trahissent l'influence qu'a dû exercer van den Berg sur le jeune artiste dans la grande habilité à rendre les volumes du corps humain. La quasi-totalité de l'ensemble des dessins date de la période de formation à l'Académie de dessin de La Haye et fournit des renseignements précieux sur les travaux exigés aux jeunes artistes. Quelques dessins de Famars Testas conservés à Haarlem présentent le cachet de cire ou un timbre humide de l'Académie (**Cat. 23, 106-107, 135 et KT1820 VERSO**). Ceux-ci sont des études réalisées lors de la participation à un des concours d'émulation annuels. Tout au long de sa formation, l'élève pouvait concourir à des prix et les professeurs faisaient passer des concours qui rythmaient la scolarité<sup>160</sup>. Les études réalisées dans le cadre d'un concours pouvaient être conservées par l'Académie de laquelle il serait intéressant de consulter les archives afin d'y retrouver la trace d'autres dessins avec lesquels Famars Testas a participé aux concours.

## 2. Figures dessinées d'après l'antique.

Dessiner la statuaire lors de sa formation était l'une des priorités éducatives dans les académies de dessin ou de beaux-arts. Ces cours constituaient une démarche pédagogique centrée sur l'idéal classique nécessaire aux futurs artistes. Cette pratique qui remonte au XVI<sup>e</sup> siècle a rapidement été

---

<sup>157</sup> GRAM Johan, *op. cit.*, p. 109.

<sup>158</sup> Amsterdam, Rijksmuseum (inv. : RP-T-1989-255).

<sup>159</sup> Amsterdam, Rijksmuseum (inv. : RP-T-1989-189 à RP-T-1989-200). Quelques études du professeur sont conservées dans le fonds de l'élève au Teylers Museum (voir **Cat. ANNEXE-01 à 09**).

<sup>160</sup> L'attribution de prix pour les meilleurs élèves a été mis en place dès 1780 par l'Académie libre de dessin de La Haye.

formalisée. L'artiste et théoricien d'art néerlandais Karel van Mander (1548-1606), disciple de Vasari, a écrit qu'apprendre les compétences des anciens en les copiant était non seulement utile, mais obligatoire pour devenir artiste<sup>161</sup>. Aussi, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les sculptures antiques étaient devenues une référence absolue grâce au prestige accordé à l'Antiquité classique et chaque artiste devait les copier pour se former l'œil et la main<sup>162</sup>. Les premiers germes des collections éducatives aux Pays-Bas se concentraient majoritairement sur des répliques de petites tailles d'antiques pour des raisons pratiques<sup>163</sup>. Seule la cour pouvait envisager d'acquérir des modèles à grandeur, s'inscrivant dans l'engouement européen pour ces copies (le roi Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre et Philippe IV d'Espagne engagèrent une politique de collecte et de moulages – en bronze et en plâtre – respectivement en 1629 et 1650). Le rassemblement de copies en plâtre était apparu indispensable au XVII<sup>e</sup> siècle pour la Hollande qui ne pouvait prétendre acquérir des originaux antiques ou des sculptures en marbre inspirées par l'antique et produites par de grands sculpteurs contemporains, comme *Apollon et Daphnée* (1622-1625) du Bernin (1598-1680), car étaient trop dispendieux<sup>164</sup>. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, des commandes massives de moulages ont été entreprises par les différentes sociétés artistiques néerlandaises et les premières académies. C'est ainsi que la société Felix Meritis, fondée en 1777 à Amsterdam, organisait des séances de dessin, de discussion et de réflexion autour de la copie d'après des moulages d'antiques de grande taille pour l'apprentissage des jeunes<sup>165</sup>. Cet enseignement était prolongé par le dessin d'après le modèle vivant et des leçons d'anatomie (fig. 18-19). Cette société, qui était devenue un centre culturel de l'élite bourgeoise d'Amsterdam<sup>166</sup>, possédait la plus large collection de moulages de sculptures classiques dédiée à l'éducation, mais qui n'était accessible qu'à ses membres.

À l'Académie de La Haye, le dessin était enseigné à partir de grands plâtres conservés – ou plutôt exposés – dans la gypsothèque de l'académie (fig. 16), qui devint musée en 1920. À propos de l'origine de ces moulages et concernant l'importance d'une telle collection dans une académie d'art il convient de se reporter aux annexes<sup>167</sup>. Parmi les soixante-sept feuilles de Willem de Famars Testas traitant d'études d'après l'antique (Cat. 1 à 62, Cat. 193, Cat. 210, KT 1808, KT 1853 et KT 2227), parfois portant des dates allant de 1851 à 1854, nous pouvons remarquer certains des plus célèbres antiques comme le *Torse du Belvédère*, la *Vénus de Milo*, le *Discophore*, la statue honorifique de *Marcellus*, la *Vénus*

<sup>161</sup> MANDER Karel van, *Le livre des peintres. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands* (Henri Hymans, trad.), Paris, s.n., 1884-1885, p. 19, voir aussi p. 365. En version originale : MANDER Karel van, *Het Schilder-Boeck. Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche, en Hooghduytsche Schilders*, Haarlem, s.n., 1604, f° 197r et 197v.

<sup>162</sup> BONFAIT Olivier, « La liberté de l'antique », dans Emmanuelle BRUGEROLLES (dir.), *Poussin, Géricault, Carpeaux... à l'École de l'Antique*, cat. exp. (Paris, Cabinet des dessins Jean Bonna - Beaux-Arts de Paris, 11 octobre 2019 - 12 janvier 2020), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, collection « Carnets d'études », n° 47, 2019, p. 8.

<sup>163</sup> GODIN Frederick Theodoor Johannes, *op. cit.*, p. 87.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 87, 90-91 et *passim*.

<sup>165</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 38.

<sup>166</sup> « De tekenzaal van de Maatschappij Felix Meritis, Adriaan de Lelie, 1801 », Rijksmuseum (s.n., s.d.). En ligne : <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.12123> (consulté le 3 février 2020).

<sup>167</sup> Voir ANNEXE 5, texte n° 2.

*Capitoline*, l'*Antinoïis Capitolin* ou l'*Esclave mourant* de Michel-Ange. Nous remarquons que des monuments insignes de la statuaire ne sont pas représentés dans ce fonds comme l'*Apollon du Belvédère* ou le *Laocoon*.

Placé devant une reproduction en plâtre d'une sculpture, le jeune artiste devait s'initier au passage de l'ombre à la lumière et au modelé du corps. Les dessins sont réalisés en grande majorité à la pierre noire avec parfois l'utilisation de l'estompe, et sont isolés sur la feuille de papier rejetant toute ambition de faire naître un imaginaire<sup>168</sup>. Plusieurs exemples, où est représenté le socle épais de la sculpture, confirment sans ambiguïté que l'œuvre reproduite est bien un moulage derrière lequel est souvent reportée son ombre. L'exercice permettait au jeune artiste d'améliorer sa réflexion et son trait de crayon : l'analyse mentale de la forme suivie par la retranscription réfléchie et synthétique sur le papier qui pouvait être poussée jusque dans les détails de valeur de ton. À force de travail, la pensée et l'esprit de synthèse s'enrichissent et s'arment d'assurance. Toutefois, il convient de souligner le caractère conventionnel des nombreux dessins de cette catégorie, rendant difficile l'exercice de la datation pour les épreuves sans inscription. D'autre part, il s'avère que le fonds d'atelier de Famars Testas compte plusieurs dessins qui ne sont pas de sa main, datés d'années pendant lesquelles il n'est pas connu comme étudiant à l'académie. Un minutieux travail de comparaison du geste et du faire permet d'écarter des dessins du fonds Famars Testas.

### 3. Figures dessinées d'après nature.

Dessiner d'après le modèle vivant était le second fondement essentiel de l'enseignement académique. Parmi le fonds de Famars Testas conservé au musée de Haarlem, nous pouvons compter quarante-sept feuilles représentant un modèle vivant (**Cat. 63 à 107, Cat. 214, Cat. 226, KT 1837**) ; une feuille est également conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam<sup>169</sup>. Ces dessins sont datés de 1851 à 1857 et sont réalisés à la pierre noire ou crayon graphite. Au même titre que les dessins d'antiques, le sujet est isolé sur la feuille de papier, seuls les rares accessoires nécessaires à la pose – bloc d'atelier, bâton, corde, coussin – sont représentés. Les attitudes des modèles représentés par Willem de Famars Testas suivent les trois types de poses ou attitudes définies au XVIII<sup>e</sup> siècle par François Dandré-Bardon (1700-1783)<sup>170</sup> : « figures de contraste » (toutes les parties du corps sont visibles produisant des « effets bien piquants »), « figures d'action » (formant un mouvement décidé) et « figures de repos » (muscles relâchés permettant de beaux effets de clair-obscur). Pour former des contrastes sur le corps, il souligne

<sup>168</sup> Voir Emmanuelle BRUGEROLLES (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 46-47, 51, 64-67, 71-73 et *passim*.

<sup>169</sup> *Femme penchée en avant*, 1854, pierre noire sur papier, 49 × 33,6 cm (inv. : RP-T-1964-118). Don en 1964 de Mme Ir. Ritter, Badhoevedorp, de vingt dessins de Famars Testas, dont certains réalisés en Égypte. Voir (s.n.) « Aanwinsten: 1 november 1963 - 1 november 1964 », *Bulletin van het Rijksmuseum*, 12 (1964), n° 3-4, p. 107.

<sup>170</sup> DANDRE-BARDON Michel-François, « Sur la manière de poser et de dessiner le modèle », conférence présentée à l'Académie royale de Paris le 9 février 1754. Voir LICHTENSTEIN Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale*, 2015, t. VI, vol. 1, p. 325-333.

l'importance de l'éclairage qui module les ombres et apporte du relief à la musculature. Cette représentation permet de moduler le trait guidé au contact des antiques : le modèle vivant requiert une manière moins sèche, une exécution plus rapide et l'emploi de tons plus nuancés. Parfois la statuaire antique servit de source d'inspiration pour faire poser le modèle vivant<sup>171</sup>, comme c'est le cas avec l'exemple du *Satyre jouant de la flûte* dans le corpus de Famars Testas (Cat. 107).

L'exercice permettait d'améliorer son œil à lire globalement un sujet en repérant les aplombs, les grands axes structurels et les repères osseux. L'analyse et la pratique régulière permet d'améliorer la restitution des volumes et des particularités morphologiques du modèle. À force de travail, l'acquisition des principes enseignés permet à la pensée et à la main de se compléter pour rendre la complexité des formes, des jeux de lumière et de matières ainsi que le rendu des nuances.

#### 4. Myologie, ostéologie et perspective.

Le cursus pédagogique comportait également des cours d'histoire antique<sup>172</sup> et des séances théoriques sur la mathématique des formes : des notions de géométrie, de perspective dans l'espace et des cours d'anatomie artistique comprenant l'ostéologie et la myologie humaine et animale. Pour ces disciplines quelques heures seulement étaient prévues au début du cursus alors que, pour l'étude d'après modèle, les séances étaient quotidiennes et s'accompagnaient d'un examen critique des études par le professeur.

Les jeunes artistes étudiaient la mécanique animale qui décrit les rapports entre forme et fonction qui débouchent sur l'enseignement de l'anatomie. Ces cours ont fait l'objet de longs débats au XVIII<sup>e</sup> siècle mais ils furent considérés comme nécessaires pour les peintres d'histoire et les sculpteurs<sup>173</sup>. Ces études, une des bases de l'apprentissage, devaient être mises au service de la grâce et non de l'outrance, et faire se rejoindre la vérité anatomique et la recherche de beauté. L'anatomie permettait d'affiner sa connaissance de la place et de la fonction des os et des muscles et leur interaction aux mouvements. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, cette instruction était réalisée d'après des planches anatomiques, des moulages en plâtre, des squelettes articulés et des manuels qui se sont multipliés dans les milieux scolaires au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce contexte que plusieurs académies en Europe firent l'acquisition du fameux écorché (1767) de Jean-Antoine Houdon (1741-1828). Les planches étaient regroupées dans des ouvrages d'anatomie, facilement accessibles par les artistes, comme celui de Jacques Fabien Gautier d'Agoty (vers 1716-1785), *Myologie complète en couleur et grandeur d'après nature* (Paris, 1746), celui de Jacques Gamelin (1738-1803), *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné d'après*

---

<sup>171</sup> BRUGEROLLES Emmanuelle, « Des nudités et des têtes antiques », dans Emmanuelle BRUGEROLLES (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 14-17 et *passim*.

<sup>172</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1983, p. 21.

<sup>173</sup> GUEDRON Martial, « L'enseignement de l'anatomie artistique en France et la question de la dissection », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n°2, 2004, p. 33-40.

*nature* (Paris, 1779) ou celui de Jules Cloquet (1790-1883), *Anatomie de l'homme, ou description et figures lithographiées de toutes les parties du corps humain ; Ostéologie, Myologie, Névrologie, Angiologie* (Bruxelles, 1828). Qu'ils soient artistes graveurs associés avec des médecins anatomistes ou qu'ils soient chirurgiens anatomistes cherchant à vulgariser l'anatomie, ces auteurs ont permis une très large diffusion de planches qui détaillent l'intérieur du corps humain et sa mécanique. Certains ouvrages spécialement dédiés aux artistes ont été publiés comme le *Recueil d'anatomie portatif à l'usage des artistes* (Paris, 1820) d'Hippolyte Pauquet (1797-1871) facilement manipulable et transportable grâce à sa petite taille (in-12). Étudier le fonctionnement des muscles et leurs comportements ou leurs limites physiques et observer la forme humaine en la dessinant permet de comprendre comment se meut le corps et permet de le représenter avec le plus d'harmonie et de grâce.

Le livre déjà-cité de Jacobus Everhardus Josephus van den Berg commence par ces mots : « L'ostéologie ou la science des os peut être considérée comme la base du dessin du corps de l'homme, la plupart des os et leurs condyles étant visibles sous la peau, surtout aux articulations, et leur formes invariables, unies aux formes des muscles, en constituent les contours, dont l'élégance dépend principalement de la forme et de la proportion des os [...]. »<sup>174</sup> Il paraît donc essentiel que l'étude analytique des os guide vers la connaissance profonde des formes du corps humain. La maîtrise de ces domaines devait permettre une représentation tout en justesse de la figure dessinée d'après l'antique et d'après le modèle vivant.

Les dessins présents dans le fonds d'atelier de Famars Testas (**Cat. 108 à 172**), dont certains portent les dates de 1851 à 1854, se composent de nombreuses planches où la reproduction par section se répètent et montrent une application dans l'exercice. Elles sont réalisées sur papier à la pierre noire ou au crayon graphite. Certaines, de belle facture et représentant des études myologiques, sont coloriées (**Cat. 108 à 130**). Ces représentations permettent d'appréhender la charpente osseuse, la mécanique musculaire, les tissus et les articulations, afin de pouvoir agencer chacune des formes du corps humain de manière harmonieuse. Plusieurs dessins sont réalisés d'après des planches ou des modèles d'écorchés en plâtre (**Cat. 124-125, Cat. 145 à 149**). D'autres enfin (**Cat. 150 à 165**) reproduisent des modèles de géométrisation et de réduction mathématique du corps pour comprendre et resituer plus simplement les volumes.

Aux épreuves annuelles, Famars Testas obtient un prix chaque année<sup>175</sup> : en 1851-1852 pour une étude d'après l'antique, en 1852-1853 pour une étude ostéologique, en 1853-1854 pour une anatomie. Plusieurs dessins (**Cat. 23, 110, 111, 135, KT 1820, KT 1830, KT 1853 et KT 2227**), d'une belle finition, portent des timbres humides et des cachets de cire de l'Académie qui attestent qu'ils furent présentés

---

<sup>174</sup> BERG Jacobus Everardus Josephus van den, *op. cit.*, 1842, p. 1.

<sup>175</sup> L'ensemble des distinctions relatives à Famars Testas est consigné aux archives de l'Académie : La Haye, Archives municipales, série 0058-01. Academie van Beeldende Kunsten ; cotes : 302-305 (302 : 1851-1852 à 305 : 1854-1855) ; voir MOLENAAR Q.M.M., thèse cit., p. 23-24.

lors de concours d'émulations. L'étude d'après l'*Apollon sauroctone*, datée de mars 1854, en fournit un bel exemple (fig. 20). Il aurait également obtenu une médaille d'argent pour une composition<sup>176</sup> en 1853 puis sur le sujet du *Christ guérissant un aveugle* l'année suivante. En 1854, il reçoit également les félicitations du jury pour étude d'après modèle vivant et l'année suivante une mention honorable pour un dessin de composition<sup>177</sup>. L'ensemble de ces indications ne permet pas une identification des œuvres qui demeurent non localisées. Willem de Famars Testas a donc été médaillé dès sa première année à l'académie, âgé d'à peine dix-sept ans, témoignant d'une prédisposition pour l'art.

Il convient de noter qu'aucun dessin ne traite d'étude de drapé ce qui est plutôt surprenant lorsque l'on sait que cet exercice était très fréquent dans l'apprentissage académique, surtout lors d'un cours dispensé par un maître tourné vers l'art classique et la peinture d'histoire. L'étude d'après les maîtres est absente également à part deux sujets qui ont été réalisés en atelier privé. Enfin, la peinture d'histoire est elle aussi presque complètement absente alors qu'il y existait des cours de composition historique à l'Académie de La Haye. Les sujets d'histoire<sup>178</sup> que nous pouvons découvrir dans le fonds du Teylers Museum sont des études peintes mais nous ne pouvons déterminer s'ils ont été réalisés à l'atelier privé de peinture ou à une date plus tardive.

## 5. Apprentissage de la peinture en atelier privé.

Les ateliers privés d'artiste étaient un lieu d'apprentissage où les étudiants complétaient l'enseignement dispensé à l'Académie qui privilégiait le dessin comme nous venons de le développer. Cette formation était essentielle pour parachever la formation des jeunes artistes grâce à l'acquisition d'une technique. Ils pouvaient entrer en atelier privé dès leur première année à l'Académie, et parfois même plus tôt encore pour y en préparer l'entrée, où ils suivaient une formation progressive qui insistait sur l'acquisition d'un savoir-faire. Ils assimilaient ainsi dans un même temps la manière de leur maître et devaient s'en détacher pour déterminer leur propre originalité.

Ces cours se concentraient surtout sur un enseignement plastique et graphique élémentaire et étaient souvent dispensés en matinée dans des locaux souvent réduits. L'élève pouvait copier des gravures notamment celles reproduisant des chefs-d'œuvre des grands maîtres ou copier les œuvres et

---

<sup>176</sup> *Collection de narghilés et de babouches*, 1853, crayon et aquarelle sur papier, collection particulière (vente Christie's Amsterdam, 16 juin 2001). Voir l'illustration dans le catalogue de cette vente, p. 64.

<sup>177</sup> MOLENAAR Q.M.M., thèse cit., p. 24. La Haye, Archives municipales, série 0058-01. Academie van Beeldende Kunsten, cotes 305.

<sup>178</sup> Parmi les dessins du fonds d'atelier conservé au Teylers Museum, ceux représentant un sujet historique semblent avoir été réalisés à l'atelier de peinture. Nous pouvons relever, entre autres, *La capture de Montezuma par Cortés* (Cat. 210), *Roger délivrant Angélique* (Cat. 202), deux copies de toiles de Rubens du cycle de la Galerie Médicis (Cat. 218 et 219), un grand sujet bien ébauché mais non identifiables (Cat. 211) et plusieurs petites scènes non identifiables (Cat. 212 à 217 et Cat. 220). Soulignons également que certains dessins réalisés à l'Académie présentent au verso des esquisses de sujets d'histoire, non identifiables (Cat. 13, 80, 130, 136 et 137). Enfin d'autres scènes historiques du fonds d'atelier ont été inventoriées : *KT 1808, KT 1819, KT 1820, KT 1830 et KT 1837*. Les sujets ne sont pas identifiables sauf les deux derniers (respectivement *Mucius Scaevola devant Porsenna* et *la Lapidation de saint Étienne*).

études de son maître, peindre des sujets communs disponibles fortuitement dans l'atelier, comme un coin d'atelier ou un point de vue depuis une fenêtre. Il s'agissait d'apprendre à rendre le relief, ce qui passe par la compréhension de l'organisation graphique du modelé, des ombres et des couleurs. Les années passant, l'étudiant confirme sa pratique et les sujets évoluent de la copie au modèle vivant.

Nous savons grâce à un article de 1893<sup>179</sup> consacré à Philip Sadée (1837-1904), camarade d'atelier de Famars Testas, que Willem a complété sa formation « environ quarante ans » plus tôt dans le petit atelier de Jacobus Everhardus Josephus van den Berg, qui était surnommé le « patron » (*baas*) par ses étudiants, situé au Houtmarkt à La Haye, à quelques encablures de l'Académie, dans un quartier aujourd'hui complètement transformé. Sadée entra dans l'atelier en avril 1851 (**fig. 21**). Il décrit van den Berg comme un « homme sérieux avec une longue barbe noire, la tête couverte d'un bonnet de velours noir et vêtu d'une longue robe de la même couleur »<sup>180</sup>. Un aspect sinistre pour un atelier qui l'était tout autant : il consistait en une pièce vide, sombre et peu attrayante mais bien décorée, à laquelle on accédait en empruntant un escalier étroit et craquant, aux marches vermoulues. Les murs gris étaient recouverts de traces héritées de la fantaisie des rapins : dessins à la craie, caricatures, figures peintes, palettes accrochées et noms d'artistes et de modèles inscrits au mur. Un squelette articulé gisait dans un coin, avec l'inscription « ancien millionnaire » (*voormalig millionair*) au front. Il y avait une grande bibliothèque remplie de portefeuilles volumineux, une statue antique et au centre une table recouverte de papiers, de livres et de moulages. Willem de Famars Testas y fréquentait, dans les cours consacrés à l'apprentissage de la peinture, Philip Sadée, les frères Jacob et Matthijs Maris, Thomas Simon Cool (1831-1870), Taco Jan Scheltema (1831-1867)<sup>181</sup>, Johann Wilhelm Friedrich Kachel (1826-1873) et Johan Gram (1833-1913).

Toujours selon Sadée, l'enseignement en atelier se concentrait, la première année, sur du dessin<sup>182</sup>. Avant cela, le passage obligé pour tout nouvel arrivant était de se tester sur un modèle ou un masque en plâtre afin que le maître puisse apprécier les facultés du jeune artiste. Le Teylers Museum conserve une étude peinte à l'huile sur papier de Willem de Famars Testas représentant un masque en plâtre (**Cat. 173**) ; il pourrait s'agir du premier dessin réalisé par l'artiste dans cet atelier privé. Ce dessin représente un moulage d'un masque mortuaire figurant un homme barbu et dégarni, probablement surmoulé sur un gisant, posé à la verticale sur un fond de tissu noir. Il permet de constater les qualités du jeune Famars Testas qui reproduit un juste modelé, une bonne profondeur, avec les moyens assez restreints d'une palette se limitant au blanc et au noir. Après cette première année, l'élève accédait

---

<sup>179</sup> GRAM Johan, *op. cit.*, p. 99-117.

<sup>180</sup> LIEFDE-VAN BRAKEL Tiny de, *op. cit.*, 1989, p. 12.

<sup>181</sup> Scheltema séjourna chez son ami Thomas Simon Cool à Paris de 1857 à 1861. Willem de Famars Testas leur rendit visite plusieurs fois en mai 1858, avant son départ pour l'Égypte. Voir FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 28 et p. 201-202 (n. 11 et 16).

<sup>182</sup> Dessin d'après le plâtre et le modèle vivant, complété par la perspective, la proportion, l'anatomie et la conception de sujets historiques d'après l'Iliade, l'Ancien et le Nouveau Testament.

pleinement à l'enseignement de la peinture par van den Berg qui incitait ses élèves à copier les toiles de maîtres visibles au Mauritshuis<sup>183</sup>.

Concernant l'apprentissage de la peinture, il convient de reconnaître qu'il nous manque des informations, de la documentation et des travaux peints – plusieurs ont probablement été distribués par l'artiste ou par sa famille après son décès. En effet, dans le fonds d'atelier conservé au Teylers Museum ne se dénombrent que cinquante-six peintures (**Cat. 173 à 228**), dont certaines ne sont que de rapides études. Ce nombre apparaît bien insuffisant pour les sept années d'apprentissage de Testas. Outre un portrait de Philip Sadée âgé de quinze ans (**Cat. 194**), les thèmes abordés sont plutôt communs : académies masculines et féminines<sup>184</sup> peintes d'après le modèle vivant, des portraits, des sujets historiques issus de la littérature ou de l'histoire (les sujet de plusieurs études n'ont pas été identifié), des paysages (qui semblent ne pas avoir été faits sur le vif), des natures mortes et quelques sujets divers.

Soulignons la présence de deux études peintes (**Cat. 218-219**) d'après des toiles du cycle de la Galerie Médicis de Petrus Paulus Rubens (1577-1640), *Le Couronnement de la reine Marie de Médicis* et *L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de la reine*, qui se concentrent sur des groupes de personnages multipliant les postures, les jeux d'étoffes et les expressions. Elles sont de belle facture, avec des couleurs sombres mais fraîches. Elles n'ont vraisemblablement pas été faites d'après la gravure, qui en aurait inversée le sens et donnée des couleurs erronées<sup>185</sup>, mais peut-être d'après des études peintes que van den Berg aurait pu faire au musée du Louvre alors qu'il s'était fixé à Paris dans les années 1820<sup>186</sup>. Elles révèlent un unique regard porté vers les maîtres anciens – alors que la pratique a sans aucun doute été répétée par Famars Testas. L'absence d'autres études d'après les maîtres surprend car il s'agit d'une étape essentielle quasi systématique et indispensable<sup>187</sup> pour des artistes en formation au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>188</sup>. À la mort du roi Guillaume II, la dette de la couronne était si grande que son

---

<sup>183</sup> LIEFDE-VAN BRAKEL Tiny de, *op. cit.*, p. 12.

<sup>184</sup> La présence de modèles femmes semble n'avoir été possible qu'en atelier privé, l'académie devait probablement refuser que posent des modèles féminins, comme à Paris où ces modèles n'ont posé qu'à partir de 1864 à l'École des Beaux-Arts. La réforme de l'École du 15 novembre 1863 modifie l'enseignement des différents arts en ouvrant des ateliers préparatoires (peinture et sculpture) et en renforçant l'apprentissage théorique (les cours d'esthétique, d'histoire de l'art, d'histoire et d'archéologie s'ajoutent à ceux d'anatomie et de perspective). Le décret mentionne : « L'introduction du modèle vivant féminin dans les ateliers, aux cours du soir et dans les loges, sera autorisé l'année suivante. »

Qu'il nous soit permis de remercier ici chaleureusement Madame Emmanuelle Brugerolles, conservatrice générale du patrimoine chargée de la collection des dessins à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, pour les informations prodiguées concernant l'éducation des beaux-arts à l'École de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>185</sup> Le cycle de vingt-quatre tableaux de la galerie du palais du Luxembourg, commandé par la reine Marie de Médicis et peint en 1622-1625, ne fut gravé qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Encouragé par Louis XIV, le projet est lancé en 1702 et le recueil complet est publié en 1710. Les restitutions gravées des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ne sont pas à la hauteur de l'original et les couleurs, appliquées à la main, ne sont pas fidèles aux tableaux. JACQUOT Dominique (dir.), *Rubens. Portraits princiers*, cat. exp. (Paris, Musée du Luxembourg-Sénat, 4 octobre 2017 - 14 janvier 2018), Paris, Musée du Luxembourg ; Paris, RMN, 2017, p. 16-35.

<sup>186</sup> Au regard des connaissances actuelles, il est exclu que Famars Testas soit venu à Paris au milieu des années 1850. Il n'en est jamais fait mention dans ses écrits mais il semble déjà bien connaître Florent Prisse, son cousin germain, chez qui il loge quand il arrive à Paris en 1858.

<sup>187</sup> HETEREN Marjan van, *op. cit.*, 2002, p. 508.

<sup>188</sup> BONNET Alain. L'enseignement des arts au XIX<sup>e</sup> siècle : la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 à la fin du modèle académique, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 131.

exceptionnelle collection personnelle fut dispersée lors d'une vente publique à La Haye en 1850-1851<sup>189</sup> au grand retentissement, il ne serait pas étonnant que Famars Testas ait visité l'exposition où étaient rassemblés de nombreux chefs-d'œuvre de Michel-Ange, Raphaël, Rubens, van Dyck, Rembrandt, Memling, van Eyck ou Hobbema.

La concentration des études représentant le corps humain témoigne des prétentions du professeur de vouloir former de jeunes artistes à la peinture d'histoire qui devait permettre de s'assurer des commandes et une carrière. Cette peinture nécessitait une profonde connaissance et une dextérité pour la représentation humaine. L'absence d'inscriptions nous contraint à laisser les sujets peints sans identification, cependant l'ensemble des études conservées permet de prendre la mesure de la technique de l'artiste en train de se mettre en place. Plusieurs sont assez sévères et appliquées, seules quelques-unes ont une qualité plastique et picturale notable (**Cat. 208**). Trop peu d'études sont datées pour permettre de remarquer une date charnière à laquelle le style de l'artiste aurait marqué un tournant et haussé le niveau.

Les informations nous font défaut, encore une fois, pour affirmer que le compagnonnage d'atelier se poursuivait au dehors, lors de séances de dessin dans la ville ou dans les musées à copier les maîtres. En rivalisant avec ses camarades, l'artiste pouvait faire évoluer son style et trouver sa propre voie. La recherche d'un style ou d'une grammaire artistique, comment l'artiste construit son propre langage par assemblage d'éléments, est la quête d'une vie qui se met en place dès la jeunesse. Nous pourrions nous demander quel fut l'importance des fréquentations lors de cette période à l'académie. Dans ce moment intense d'interrogations, de tâtonnements, de copies et de réflexion, elles sont difficiles à documenter postérieurement et semblent ne pas avoir insufflé de manière évidente un style graphique ou une manière picturale. L'artiste aura su mettre en place sa propre identité stylistique au terme de ces années de formation.

Dans ces mêmes années, Famars Testas est mentionné comme membre des sociétés artistiques Pulchri Studio à La Haye (dès 1855) et Kunstliefde à Utrecht (dès 1857). Il envoyait également régulièrement des œuvres à Arti et Amicitiae mais après son premier voyage en Orient.

## **6. Famars Testas membre de sociétés artistiques et ses premières participations à des expositions d'envergure.**

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un contexte politique peu favorable aux réformes ou projets artistiques, les artistes ont eu tendance à s'organiser entre eux, en fondant des sociétés artistiques. Elles permettaient un dynamisme de la vie artistique des localités auxquelles elles étaient rattachées et, par des réseaux de discussions et d'échanges avec d'autres sociétés, donnaient aux artistes la possibilité

---

<sup>189</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 110. Cette collection se concentrait surtout sur l'art des siècles passés et de façon très minime sur les artistes vivants.

d'être exposés dans plusieurs villes et de présenter leurs dernières œuvres au public lors d'expositions et notamment celles dites des maîtres vivants<sup>190</sup>. Ces sociétés, à l'instar d'autres non spécifiquement artistiques – comme les clubs de sociabilité bourgeois –, occupaient une place importante dans la société au même titre que la famille et les liens familiaux<sup>191</sup>. Il n'était pas rare que les artistes fassent partie de plusieurs d'entre elles, ils pouvaient ainsi profiter pleinement du rayonnement procuré par leurs réseaux et leurs expositions ; Willem de Famars Testas fut membre de trois sociétés artistiques : Kunstliefde, Pulchri Studio et Arti et Amicitiae.

La plus anciennes de ces sociétés est Kunstliefde qui fut fondée à Utrecht en 1807 sur des fondements un peu plus anciens<sup>192</sup>. En plus des membres actifs qui peignaient, dessinaient et sculptaient par profession, cette « association moderne de dessin d'après le modèle habillé »<sup>193</sup> – que l'on intégrait par cooptation et par ballottage – accueillait également des amateurs d'art issus de la classe moyenne et de la noblesse utrechtaise<sup>194</sup>. Kunstliefde organisait des séances de dessin et de peinture, des expositions d'œuvres de ses membres et des *kunstbeschouwingen*, réunions collectives au cours desquelles étaient commentés des dessins, aquarelles ou gravures contenus dans un portfolio mis à disposition par un membre collectionneur ou un marchand d'art. Les tableaux n'étaient pas admis pour des raisons pratiques : le portefeuille devait pouvoir être expédié facilement dans d'autres villes par train, diligence ou péniche. Après 1850, un échange régulier de portfolios fut mis en place : la société analysait et commentait le contenu de portefeuilles soumis par des associations d'artistes d'autres villes (tels que Arti et Amicitiae ou Pulchri Studio). Les dessins étaient généralement à vendre et leur circulation s'est avérée pertinente pour que leur auteur puisse se faire un nom. Nombre d'entre eux proposaient très régulièrement leurs œuvres, même s'il arrivait qu'elles souffrent du transport et de la manipulation de main en main.

Famars Testas en a été membre dès 1855, alors qu'il était encore à l'Académie de La Haye.

---

<sup>190</sup> Dix expositions des maîtres vivants eurent lieu en alternance à La Haye et à Amsterdam lors de la première décennie qui suit leur création (1808-1818), puis douze lors de la décennie suivante (1819-1829) en incluant Dordrecht et Haarlem aux villes organisatrices. La décennie suivante, Rotterdam et Groningen ont aussi participé, atteignant quinze expositions (1829-1839). Avec les participations de Bois-le-Duc, Nimègue, Zwolle et Utrecht, trente-sept expositions eurent lieu entre 1839-1849. Dès 1841, les expositions de la société Arti et Amicitiae furent greffées aux Expositions des maîtres vivants ouvrant la voie aux participations extérieures lors de ces expositions. Les présentations d'œuvres par l'Académie royale des Arts plastiques d'Amsterdam, Pulchri Studio, la Société des Aquarellistes hollandais (La Haye) ou Kunstliefde permirent une augmentation constante des expositions lors de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il y avait donc beaucoup d'opportunités pour un artiste de montrer ses travaux. Voir REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 136.

<sup>191</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 38.

<sup>192</sup> RIPAAGEN J.G., Inventaris van het archief van het genootschap Kunstliefde te Utrecht 1807-1977, Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, 1983, p. 5.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 5-6. Et voir HARTOG Rudo den, Groet Molletje van mij. Alexander Mollinger, een Utrechtse schilder op de drempel van de Haagse School, Vianen (Vijfheerenlanden), Optima, 2008, p. 79.

<sup>194</sup> En 1864, Willem de Famars Testas recommanda Pierre Jacques Florent Rethaan Macaré (1840-1878), Utrechtois et juge à Amsterdam, qui deviendra membre. Voir RÖELL Jaap, « Extra bijlage bij artikel Jaarboek 2014 Oud-Utrecht: "Oververtegenwoordiging van (Utrechtse) adel in het ledenbestand van het Genootschap Kunstliefde, 1850-1916" », *Oud-Utrecht*, 2018, p. 20. En ligne : <https://www.oud-utrecht.nl/component/attachments/download/65> (consulté le 1<sup>er</sup> août 2020).

Kunstliefde a été la société artistique avec laquelle Famars Testas a collaboré le plus ; il y exposa plus de trente de ses œuvres. À son retour d'Égypte en 1860, Willem s'installa à Utrecht et c'est tout naturellement qu'il renoua avec Kunstliefde et commença à y présenter des sujets orientalistes<sup>195</sup>. Il y sera fidèle même lorsqu'il habitait à Bruxelles : entre 1872 et 1887, il y présenta des scènes égyptiennes, situées au Caire, à l'oasis du Fayoum ou le long du Nil, mais aussi des toiles qui ont dû paraître d'un grand exotisme pour le public Néerlandais comme *Une rue de Jérusalem* (fig. 69), *Rives de la mer Morte*, *Bords de la mer Rouge* ou le spectaculaire – par sa composition et ses couleurs – *Défilé de Pétra* (fig. 68). Une particularité de Famars Testas est sa grande productivité qui, associée à la quantité de biens dénombrés dans les catalogues d'exposition du XIX<sup>e</sup> siècle, indique que beaucoup de ses œuvres restent encore aujourd'hui méconnues.

En 1855, il réalisa un dessin figurant l'artiste Joannes van Liefland (1809-1861) déclamant un texte lors d'une soirée de la société Kunstliefde<sup>196</sup>. Pour l'exposition de 1857, Willem exposa un portrait et trois représentations d'animaux<sup>197</sup> (un tableau représentant un chien, un deuxième figurant deux chiens et un dernier avec un cheval de course) ; les portraits d'animaux semblent d'ailleurs avoir été l'un de ses talents (KT 1777, Cat. 226). En 1863, Willem réalisa un dessin représentant un groupe de membres de Kunstliefde dans la forêt de Lokhorst près de Leusden (fig. 22). Il s'agit d'une excursion en plein air organisée par l'association amicale de la société (active de 1858 à 1889). Une photographie de ce dessin, réalisée par W.C. van Dijk – qui travaillera plus tard avec Famars Testas –, a été distribuée aux membres représentés en souvenir de cette journée<sup>198</sup>. De 1863 à 1867, Famars Testas faisait partie du jury chargé de se prononcer sur la recevabilité des œuvres proposées pour l'exposition annuelle. Il reçut également le titre de membre honoraire en 1875.

Famars Testas apparaît dans les archives de Kunstliefde en 1861, alors qu'il participait à un concours de peinture. Deux ans auparavant<sup>199</sup>, fut proposé le projet d'accorder une prime annuelle de trois cents florins<sup>200</sup> à un membre tiré au sort parmi trois artistes sélectionnés qui avaient participé à l'exposition de printemps. Pour avoir la prime, le lauréat devait réaliser un tableau sous réserve « que le tableau en question soit achevé dans l'année entre une exposition et celle de l'année suivante ». La taille était libre « à condition que la peinture ait au moins une longueur ou une hauteur de 1 aune 4 paumes néerlandaises »<sup>201</sup> (environ 110 cm). L'œuvre ainsi réalisée était présentée à l'exposition de l'année

<sup>195</sup> MOLENAAR Q.M.M., thèse cit., p. 191-192.

<sup>196</sup> *Une conférence de J. van Liefland à Utrecht à l'occasion d'une fête au Kunstliefde*, 1855, crayon graphite et aquarelle sur papier, 17,4 × 27,5 cm, Utrecht, Het Utrechts Archief (cat. : 39026).

<sup>197</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd), *op. cit.*, 1993, p. 10.

<sup>198</sup> HARTOG Rudo den, *op. cit.*, p. 97.

<sup>199</sup> RIPHAAGEN J.G., *op. cit.*, p. 19.

<sup>200</sup> Dans la pratique, il s'est avéré qu'il n'était pas possible de financer la prime chaque année. Pour autant que les archives puissent le renseigner, la prime a été attribuée à D. van Lokhorst (1859), A. van Everdingen (1861), W. de Famars Testas (1869), D.P. van Lokhorst (1870), Hendrika Landrê-van der Keilen (1873), H.B. van der Flier (1874) et Jozef Hoevenaar Wzn. (1875). Voir RIPHAAGEN J.G., *op. cit.*, p. 19, 47.

<sup>201</sup> HARTOG Rudo den, *op. cit.*, p. 82.

suiuante, puis devenait la propriété de Kunstliefdede – la société achetait aussi régulièrement des œuvres, peintes ou dessinées, à ses membres<sup>202</sup>. Willem fut le vainqueur en 1869 et reçut la prime. Le tableau qu’il réalisa en 1869-1870 n’est pas connu ; peut-être s’agit-il de la toile exposée à l’exposition en 1870, *Café égyptien*, ou à celle de 1871, *Vue du désert en Arabie Pétrée entre Suez et le Sinai*<sup>203</sup>.

La société artistique Pulchri Studio fut fondée à La Haye en 1847 par les peintres Willem Roelofs, Johannes Bosboom, et Jan H. Weissenbruch<sup>204</sup>. Elle s’était fixé comme objectifs d’offrir aux membres la possibilité de pratiquer le dessin d’après le modèle vivant et d’après des moulages d’antiques, de mettre sur pied des expositions et d’organiser des *kunstbeschouwingen* cinq fois par an. Les expositions<sup>205</sup> de dessins, aquarelles et peintures, organisées par cette société dès 1886, favorisaient les rencontres entre artistes, marchands, amateurs d’art hagueois et collectionneurs<sup>206</sup>. Elle devint rapidement le point de ralliement de nombreux peintres<sup>207</sup> et fut parfois considérée comme le berceau de l’École de La Haye<sup>208</sup> dont les artistes (notamment Hendrik Willem Mesdag, Isaac Israëls, Jacob Maris, Anton Mauve) ont profité des expositions annuelles<sup>209</sup>.

Willem de Famars Testas en était membre actif d’octobre 1855 à octobre 1858<sup>210</sup> et a profité des opportunités qu’offrait la société ; sociabilité, possibilité d’exposer, de se faire connaître et de vendre. Cependant, peu d’informations relient Willem à Pulchri Studio : il expose en 1855 un dessin pour une loterie ; aux Exposition des maîtres vivants de 1881 et 1884, deux œuvres orientalistes (*Cour d’une maison au Caire* (fig. x) et *Maison d’Abou Antika à Damas*<sup>211</sup>) sont présentées par Pulchri Studio. En

---

<sup>202</sup> Kunstliefdede possédait son propre musée à Utrecht dans lequel se trouvait la propre collection de la société, constituée de dons et d’achats. *Rue à Jérusalem* (1868) de Famars Testas y fut exposée de manière permanente dès 1869. Le musée ferma en 1918 et la collection fut donnée à la ville d’Utrecht mais le conservateur du musée local, S. Muller Fzn., admiratif du Siècle d’or, refusa la donation et la collection (composée d’œuvres de nombreux peintres de l’École de la Haye) fut vendue aux enchères en 1920 et remporta un vif succès (HARTOG Rudo den, *op. cit.*, p. 82 ; *Provinciaal Utrechtsch et Stedelijk Dagblad* du 14 avril 1920). En 1920, la société a également donné des œuvres au Rijksmuseum dont une aquarelle de Famars Testas (fig. 62). À propos de ce tableau, voir « Famars Testas, Willem de », Benezit Dictionary of Artists, Oxford art online, 31 octobre 2011. En ligne : <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00181222> (consulté le 20 avril 2020). Puisque Willem de Famars Testas a souvent traité les mêmes sujets et il n’est aujourd’hui pas possible d’identifier précisément quelle œuvre est concernée. Peut-être s’agit-il de celle qui est passée en vente aux enchères à Paris en 1998 : *Rue animée à Jérusalem*, n.d. (1868), huile sur toile, 78,5 × 51,5 cm, signé « WTesats » en bas à droite, collection particulière (vente Gros-Delettrez, Paris, 12 juin 1998).

<sup>203</sup> En 1870, deux dessins ou aquarelles furent également exposés : *Danseuses égyptiennes* et *La prière du soir*. En 1871, deux autres toiles furent exposées : un portrait, *Fanny*, et une toile datée de 1868, *L’entrée à Pétra ou Wadi-Moussa, le vieux Sela*, dit aussi *Le défilé d’el Sik et le temple Gasneh-Firoim* [Khazne al-Firaun] à Pétra, ancienne capitale des Édomites (fig. 68). Par leur technique, sujet ou date, ces quatre œuvres ne correspondent pas aux conditions du règlement du concours, elles ont donc été écartées de la tentative d’identification de la toile peinte par Famars Testas.

<sup>204</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 331. Voir également HARTOG Rudo den, *op. cit.*, p. 30.

<sup>205</sup> Les expositions collectives semblent avoir réuni un très grand nombre d’œuvres et les aquarelles étaient simplement accrochées sans cadre selon John Sillevs (SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 84). Richard Bionda rappelle que la société artistique Pulchri Studio organisait les mois d’hiver des expositions d’aquarelles prêtées par les artistes, des collectionneurs et par la galerie Goupil & Cie de La Haye (BIONDA Richard, *op. cit.*, p. 61).

<sup>206</sup> BIONDA Richard, *op. cit.*, p. 60.

<sup>207</sup> SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 77-79.

<sup>208</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 331.

<sup>209</sup> SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 77-79.

<sup>210</sup> MOLENAAR Q.M.M., thèse cit., p. 26. La Haye, Archives municipales, série 0059-01. Pulchri ; cotes 171, 229 : « liste récapitulative des récompenses ».

<sup>211</sup> Abou Antika, le Père aux Antiquités, était un personnage célèbre à Damas dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les 4 et 6 mai

1897, la veuve de l'artiste a été contactée pour que soient exposées des œuvres de Willem à l'exposition fêtant les cinquante ans de la société ; deux œuvres furent prêtées (*Vue de Tamieh, Égypte* et *Maison d'Abou Antika à Damas*).

En 1839, fut fondée la société *Arti et Amicitiae* à Amsterdam<sup>212</sup>. Convaincus que des artistes pourraient s'unir pour créer un lieu de sociabilité qui leur soit réservé, l'architecte Martinus Gerardus Tetar van Elven, le graveur André-Benoit Taurel, les peintres Jan Adam Kruseman et Jan Willem Pieneman et le sculpteur Louis Royer ont créé cette société en décembre 1839. Ces artistes, qui jouissaient d'une grande réputation et occupaient des postes de direction à l'Académie royale<sup>213</sup>, avaient trois objectifs : promouvoir les arts et faciliter la sociabilité entre les artistes<sup>214</sup>. Pour la première fois, des artistes organisaient et géraient les activités d'une société<sup>215</sup> qui œuvrait à leur service. En 1841, le roi Guillaume II devint membre honoraire ce qui en assura son succès.

En plus des motivations altruistes (notamment la garantie d'un fonds d'aide aux orphelins et veuves d'artistes décédés) et d'un engagement social pour promouvoir des actions artistiques (*Arti* a géré la réalisation d'une statue de Rembrandt à Amsterdam, inaugurée par le roi en 1852), la société organisait des expositions d'œuvres de ses membres dans de grands locaux achetés au cœur d'Amsterdam en 1840. *Arti* organisait également des *kunstbeschouwingen*. Le gouvernement, séduit par les principes fondamentaux de cette société et son engagement pour la promotion des arts, décida de lui confier l'organisation de certaines Expositions des maîtres vivants et de lui attribuer des prérogatives comme celle de rassembler les œuvres pour l'Exposition universelle de Philadelphie en 1876. Forte de ces avantages et du prestige des grandes expositions qu'elle organisait, *Arti et Amicitiae* était – et reste encore aujourd'hui – la plus grande association d'artistes plasticiens et d'amateurs d'art des Pays-Bas<sup>216</sup>.

---

1868, Famars Testas fit une étude de cette demeure (voir FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 179, 181, 184 et n. 3 p. 214). Il fait partie de la famille qui lança le commerce d'antiquités dans la ville. Georges Rodier en fit un portrait concis dans ses notes de voyage en 1886 : « Tout ce qu'on découvre de vieux, dans Damas ou dans les environs, est apporté à Abou-Antika ; il a dépouillé les mosquées et les bains de leurs plus belles faïences. Sa famille, composée d'un nombre illimité d'enfants et de petits-enfants, est vouée à ce commerce. Dans cinq ou six chambres énormes sont amoncelées d'innombrables richesses. Sabres anciens, faïences rares, étoffes et tapis chatoyants, cuivres de Damas, Abou-Antika a de tout, et ne sait souvent pas, lui-même, la valeur des choses. » (RODIER Georges, *L'Orient : journal d'un peintre, dessins de l'auteur*, Paris, Victor Havard, 1889, p. 237-238).

<sup>212</sup> « Geschiedenis en gebouw », *Arti et Amicitiae* (s.n., s.d.). En ligne : <https://www.arti.nl/algemene-informatie/de-vereniging/#geschiedenis-gebouw> (consulté le 5 juin 2020).

<sup>213</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2001, p. 105. Tetar van Elven fut directeur dès 1835 de la section architecture à l'Académie royale des Arts plastiques (*Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten*). Louis Royer (Prix de Rome en 1823) obtint le même poste pour la section sculpture en 1836. Taurel, graveur français (Prix de Rome en 1818), fut nommé par Guillaume Ier directeur de la gravure de l'Académie en 1828. Pieneman fut en 1820 le premier directeur de l'Académie (de 1844 à 1847, il fut directeur du Rijksmuseum alors situé au Trippenhuis). Jan Adam Kruseman (Prix de Rome en 1821), portraitiste de la famille royale néerlandaise, fut nommé vice-directeur de l'Académie en 1830 (il n'avait alors que vingt-six ans).

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>215</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2020, p. 101.

<sup>216</sup> « Geschiedenis en gebouw », *Arti et Amicitiae*. En ligne : <https://www.arti.nl/algemene-informatie/de-vereniging/#geschiedenis-gebouw> (consulté le 5 juin 2020).

Famars Testas fut membre de cette association d'artistes dès 1863. Malgré deux timides participations avec deux œuvres sans grande envergure, ce n'est qu'après son second voyage en Orient en 1868 qu'il profita de l'aura de cette société en présentant régulièrement ses œuvres à ses expositions (de 1870 à 1894, vingt-quatre œuvres principalement orientalistes ont été exposées). En 1870, il fut récompensé par une médaille d'argent remise en présence du roi Guillaume III<sup>217</sup>, signe de la reconnaissance officielle de son talent, pour son admission à l'exposition annuelle avec quatre peintures (*L'Heure de la prière* (études : [KT 1688](#), [KT 1696](#)), *Porte de quartier, fermée la nuit, dans les villes d'Orient* (études : [fig. 14b](#), [KT 1676](#)), *Le jugement d'un Bédouin* et *Le Défilé de Pétra*) et une aquarelle (*Boutique de barbier au Caire* ([Cat. 238](#))).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il était d'usage pour les associations de rendre hommage à la famille royale lors d'occasions particulières sous forme de cadeaux. Lorsque le roi Guillaume III célébra ses vingt-cinq ans de règne le 12 mai 1874 (jubilé d'argent), Arti et Amicitiae présenta au monarque huit énormes cadres contenant plus de quatre-vingt-dix petites peintures à l'huile de ses membres<sup>218</sup>. Parmi ces ensembles se remarquent quelques rares peintures à sujet orientaliste dont une réalisée par Famars Testas, *La Cour de la maison de saint Jean à Damas* ([fig. 23a-c](#)) qu'il peint en reprenant le sujet d'une étude qu'il avait réalisée à Damas en 1868. En 1879, à l'occasion du mariage du roi avec sa seconde épouse Emma (1858-1934), Arti fit un nouveau cadeau pour lequel, là encore, de nombreux artistes ont collaboré, dont Famars Testas qui proposa une aquarelle intitulée *Bédouins de l'Arabie Pétrée*<sup>219</sup>.

Willem de Famars Testas sera également membre de la Société des aquarellistes de La Haye, associée à la Société des aquarellistes belges. Outre les premières œuvres exposées grâce à Pulchri Studio et Kunstliefde qui permirent au jeune artiste diplômé de rencontrer un potentiel public, et mis à part les projets initiés par Arti et Amicitiae grâce à qui l'artiste a intégré les collections royales néerlandaises, Famars Testas a multiplié les projets – illustrations, reportage dessiné, concours et études personnelles – pour lesquels on distingue difficilement le contexte de création mais qui rendent compte de la diversité des centres d'intérêt et des envies qui l'animent, ainsi que des commandes qu'il a reçu.

## 7. Les premières œuvres de Famars Testas.

En 1857, Famars Testas quitta l'atelier de van den Berg à La Haye. Il retrouva sa famille à Utrecht l'année suivante où il tenta de lancer sa carrière. Il n'avait jamais cessé de dessiner pour lui-même

---

<sup>217</sup> FOUW Josephina de et OOSTDIJK Alexandra, *Geschenken voor Willem III. Kunstenaars eren de koning*, livret d'exp. (Delft, Museum Paul Teta van Elven, 6 juin - 7 septembre 2014), Delft, Museum Paul Teta van Elven, 2014, p. 10-11.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 31. SILLEVIS John, *op. cit.*, p. 178.

<sup>219</sup> *Bédouins de l'Arabie Pétrée*, 1878, aquarelle sur papier, La Haye, archives de la Maison royale (inv. : W/E-78). L'hommage de 1874 fut en réalité un prêt permanent au Palais Royal de la société Arti et Amicitiae. Celui de 1879 fut clairement considéré comme un cadeau. Voir FOUW Josephina de et OOSTDIJK Alexandra, *op. cit.*, p. 5.

esquissant rapidement les scènes de rue à Amsterdam<sup>220</sup> (fig. 24), à Delft ou à La Haye où il a représenté l'animation urbaine, notamment lorsque des chevaux s'y trouvaient, mais également l'animation des villageois se livrant à des activités sur la plage de Scheveningen<sup>221</sup> (rejoignant alors les sujets traités par les artistes de l'École de la Haye) ou des événements qui n'ont probablement pas été dessinés sur le motif (notamment une scène de sauvetage lors d'une inondation, très probablement celle survenue dans la Gueldre en mars 1855 ou janvier 1861<sup>222</sup>). Le 27 septembre 1851, Willem alors âgé de dix-sept ans représenta, d'une manière associant la documentation journalistique et l'illustration, une compétition hippique qui eut lieu à La Haye<sup>223</sup> (fig. 25). Cette épreuve de course de trot monté, fut remportée à cette date par le champion du sport équestre de l'époque, Arie Houtman (1806-1867), qui est peut-être sur le dessin<sup>224</sup>. Elle se déroulait en plusieurs tours éliminatoires sur une courte distance tracée pour l'occasion dans une rue ou un pâturage de différentes villes néerlandaises (Utrecht, Groningen, Leeuwarden, Dokkum, Hillegersberg, Delft et Zandvoort) lors d'un festival annuel. Ces courses hippiques, dont la tradition remontait au XVII<sup>e</sup> siècle, ne furent réglementée que dans les années 1840 aux Pays-Bas. Famars Testas retournera vers ce thème dans les années 1880 pour un projet que l'on ignore mais pour lequel une grande quantité de matériel graphique est conservé.

C'est aussi à cette période qu'il réalisa ses premiers portraits qui ne permettent pas d'amples commentaires : en 1855, il réalise un autoportrait (fig. 26a-b) pour lequel un dessin préparatoire se trouve dans les archives du Rijksmuseum van Oudheden de Leyde près d'un autre dessin d'un homme plus âgé<sup>225</sup>, peut-être le père de l'artiste qui avait cinquante-neuf ans en 1855, nous manquons cependant de sources iconographiques pour affirmer cette identification. En 1857, il peint un portrait d'un général représenté en demi-figure, portant un sabre et présentant des médailles dont l'ordre de Guillaume (fig. 26c). Les deux sujets sont vus de face, légèrement tournés vers la droite ou la gauche. Ces deux expériences témoignent d'un style réfléchi et bien construit avec une attention portée au regard, plus familier et malicieux pour l'autoportrait que pour la seconde peinture, qui présente un aspect austère

<sup>220</sup> Les archives d'Amsterdam conservent dix esquisses de Famars Testas représentant des scènes de rues de cette ville (dans les quartiers centraux et ouest) et, bien que leur datation soient parfois erronées (l'une [inv. : 10097.001384 – 665.2] est datée de décembre 1859 ce qui est impossible car l'artiste se trouvait alors en Égypte), elles constituaient pour l'artiste des idées de sujets urbains plutôt communs (canaux, moulins à vent, gare, parc, agitation de la population) qui pouvaient possiblement lui être utiles pour une composition future. Une lithographie en couleur attribuée à Famars Testas, datée de 1855, représente le Frascati, une salle de spectacle très courue ouverte en 1824 (inv. : 10097.010819 – 665.8). Le contexte et les dates des différents séjours de Famars Testas à Amsterdam ne sont pas connus. Selon des dessins, il y serait allé assurément en 1849, 1853, 1855 et 1862.

<sup>221</sup> Sans titre, crayon sur papier collé dans un cahier, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden (inv. : F 1989/1.6 – C242).

<sup>222</sup> Sans titre, crayon sur papier collé dans un cahier, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden (inv. : F 1989/1.7 – C242).

<sup>223</sup> Des dessins préparatoires sont conservés dans les archives du Rijksmuseum van Oudheden de Leyde (esquisse aquarellée, signée et datée, inv. : F 1989/1.8 – C243, pl. 32). À Leyde est conservée également une esquisse réalisée lors d'une autre course de trot monté en 1850 dans une ville non identifiée (crayon sur papier monté sur une planche, inv. : F 1989/1.8 – C243, pl. 21) et un dessin, représentant le piqueur de l'écurie du prince Frédéric des Pays-Bas, M. de Rotte, est daté de 1849 (crayon et aquarelle sur papier collé dans un cahier, signé, daté et annoté (inv. : F 1989/1.7 – C242).

<sup>224</sup> ZONNEVELD Wim, « Napoleon der pikeurs », *De Sportwereld*, n°76 (10 décembre 2016), p. 27.

<sup>225</sup> Sans titre, crayon sur papier collé dans un cahier, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden (inv. : F 1989/1.8 – C243, pl. 70).

propre à un portrait officiel dans un contexte militaire. Plusieurs études de portrait généralement non identifiées, datées des années 1850-1856, que l'on retrouve au musée de Leyde<sup>226</sup> ne présentent pas de qualités significatives mais elles confirment l'intention de l'artiste de garder le souvenir d'une personne. Il faut enfin mentionner un projet que Famars Testas a longuement fait mûrir et dont il a patiemment agencé la composition d'ensemble puis chaque élément qui la compose, comme en atteste la quantité importante d'études conservées au musée de Leyde. Bien qu'aucun élément graphique abouti n'ait été retrouvé, il s'agit probablement d'un concours ou d'une commande de la ville d'Utrecht en 1857 pour créer une représentation allégorique de la ville protectrice des Beaux-Arts (fig. 27a-g). Des compositions similaires d'allégories sont datées de la même année (fig. 27h).

La première identité artistique de Famars Testas, que ce soit à travers ses dessins ou ses peintures, révèle un artiste au style ferme et déjà assuré dès les premières années de formation à l'Académie de dessin de La Haye auprès d'un professeur très axé sur l'apprentissage du dessin au sein d'une culture classique dans la lignée de Jacques-Louis David. La clarté des contours et le modelé de surface du corps tout en justesse expriment cette grande rigueur conforme à la tradition classique dispensée à l'Académie. Cette formation débouchera sur un penchant naturel de l'artiste pour le dessin caractérisé par une ligne claire et un équilibre dans l'agencement des compositions, faisant de lui un dessinateur au talent certain, saisissant rapidement quelle composition serait le plus à son projet et maîtrisant l'emploi des couleurs avec une grande harmonie. Cependant, son profond attachement à une véracité historique, anatomique ou géographique fait parfois de lui un dessinateur un peu sévère, manquant de spontanéité et de fantaisie. Ses peintures à l'huile se caractérisent par cette même raideur voire parfois maladresse dans certains détails, alors que la même œuvre peut offrir une virtuosité dans le rendu d'éléments et un emploi admirable des couleurs, preuve de l'indéniable qualité de coloriste de Famars Testas, dont les aquarelles offrent les meilleurs exemples. Le caractère curieux du jeune artiste, qui enregistre ce qu'il voit ou ce qu'il imagine en remplissant frénétiquement un grand nombre de feuilles, lui permet de s'ouvrir à un grand nombre de sujets. Malgré cela, nous ne connaissons pas grand-chose de ses goûts et de ses préférences. L'année 1858 constituera un basculement dans sa carrière : grâce à des relations familiales, Willem va entreprendre un voyage en Orient en profitant d'une expédition scientifique de quelques mois en Égypte organisée par un parent éloigné : l'égyptologue Émile Prisse d'Avennes.

#### D. Le premier séjour en Orient, 1858-1860. Une formation inespérée auprès de l'égyptologue Émile Prisse d'Avennes.

Willem Testas eut l'opportunité de suivre Prisse d'Avennes lors de son voyage en Égypte. Ce

---

<sup>226</sup> Leyde, Rijksmuseum van Oudheden (inv. : F 1989/1.7 – C242 et F 1989/1.8 – C243, pl. 25 et 37).

séjour est documenté par plusieurs témoignages matériels dont les plus importantes sont le fonds Prisse d'Avennes à la Bibliothèque nationale de France, le journal tenu par l'artiste néerlandais et sa correspondance. Ce journal a fait l'objet d'une publication en 1988 et 2013<sup>227</sup>. En Égypte, Famars Testas découvrit les monuments pharaoniques et l'architecture islamique, il travailla assidûment, avec un effort soutenu et sans discontinuité, non sans difficulté, en tant que dessinateur pour Prisse. Ce cadre de travail lui a offert une formation inespérée malgré les conditions laborieuses du séjour. Il coopéra également avec le photographe de la mission, Édouard Jarrot (1835-1873). Cette collaboration aura une portée décisive sur sa carrière. Au retour de ce long séjour de deux ans, il a choisi de se spécialiser dans l'orientalisme.

## 1. Willem de Famars Testas membre de l'expédition scientifique en Égypte d'Émile Prisse d'Avennes.

### a) Le cadre du voyage.

Les relations familiales semblent avoir été déterminantes pour l'enrôlement du jeune peintre dans le voyage d'étude en Égypte que préparait son lointain parent. Willem était l'arrière-neveu de Florent Prisse (1829-1918) qui vivait à Paris tout comme le cousin de ce dernier, Émile Prisse d'Avennes. La correspondance de Willem à ses parents nous renseigne que Florent introduisit Willem auprès de l'égyptologue<sup>228</sup>.

Émile Prisse d'Avennes avait engagé la publication d'ouvrages documentant l'ethnographie, l'histoire de l'architecture et l'iconographie égyptienne<sup>229</sup>. De 1827 à 1836, il travailla pour le vice-roi Méhémet Ali (v. 1769-1849), grand réformateur de l'Égypte. Il y fut ingénieur civil et hydrographe au service du gouvernement. Il y enseigna également la topographie et la science des fortifications dans les écoles d'état-major et d'infanterie en Égypte<sup>230</sup>. De 1836 à 1844, il s'était initié à la traduction des hiéroglyphes et avait entrepris de retrouver les monuments antiques qu'il a représentés à l'aquarelle. Il

<sup>227</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1992, 1988 (pour la version néerlandaise) ; *Idem, op. cit.*, 2013, 2013 (pour la version française). Ces publications nous permettent de connaître le déroulement du voyage.

<sup>228</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1992, 1988, p. 28. Inédit en français. La correspondance de Willem à ses parents datée de ce voyage (1858-1860) est conservée à Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, archives [19.6.2/1 – C240]. Dans le même musée se trouvent des lettres de Florent Prisse qui témoignent de son amitié avec le peintre [19.6.2/3 – C240]. Florent Prisse, sous-chef au ministère des Finances, devint le tuteur des filles mineures d'Émile Prisse d'Avennes à sa mort (voir BIDEAULT Maryse, « La bibliothèque imparfaite. La vente à Londres en 1879 de la bibliothèque d'Émile Prisse d'Avennes, "en son vivant homme de lettre" », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *op. cit.*, 2013, p. 129).

Voir également WARMENBOL Eugène, *Le lotus et l'oignon. Égyptologie et égyptomanie en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2012, p. 298 et p. 474 sur l'entretien des relations familiales de Prisse d'Avennes.

<sup>229</sup> LANÇON Daniel, « L'Égyptophilie d'Émile Prisse d'Avennes. Une mémoire des altérités », dans Mercedes VOLAIT (dir.) *op. cit.*, 2013, p. 17-27 ; VOLAIT Mercedes, « Émile Prisse d'Avennes au travail. Un art de la collecte et de la compilation », dans *Ibid.*, p. 94-98.

<sup>230</sup> VOLAIT Mercedes, « Prisse d'Avennes, Émile (1807-1879) Connu également comme Edris-Effendi », dans Philippe SENECHAL et Claire BARBILLON (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, publication numérique de l'INHA, 3 mars 2020 (mise à jour). En ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/prisse-d-avennes-emile.html> (consulté le 11 avril 2020).

s'installa à Thèbes, parlant l'arabe et portant le costume local, engagé dans des actions de fouilles importantes et rigoureuses, sensibilisé – suite à l'expédition menée dès 1828 par Jean-François Champollion – au relevé systématique du patrimoine égyptien, arrivant après le pillage et le trafic des antiquités organisés notamment par Anthony Charles Harris (1790-1869), Bernardino Drovetti (1776-1852) et Henry Salt (1780-1827)<sup>231</sup>. Ainsi, il développa un goût certain pour la culture antique égyptienne qui se retrouve naturellement détaillée dans ses ouvrages, notamment *Monuments égyptiens*<sup>232</sup>. En 1858, il reçut plusieurs soutiens financiers qui lui ont permis d'organiser, avec l'appui du ministère de l'Instruction publique et du ministère du Commerce, une nouvelle expédition en Égypte<sup>233</sup> visant à réunir un matériel suffisamment riche nécessaire à ce qu'il appelait son « Égypte monumentale »<sup>234</sup> composée de deux volets : *L'Histoire de l'art égyptien* (1858-1879)<sup>235</sup> et *L'Art arabe* (1869-1877)<sup>236</sup>. Ces deux ambitieuses publications furent motivées par un désir d'exactitude, caractère qui faisait défaut dans les publications d'alors comme l'avait remarqué Prisse : « toutes les planches que j'ai été à même de vérifier sont fautives »<sup>237</sup> et « tout ce qu'on a publié en France sur l'arch[itecture] arabe d'Égypte est mauvais »<sup>238</sup>. La richesse des illustrations polychromes de ces ouvrages laisse deviner le travail intense qui a été fourni pendant cette expédition qui dura deux ans, de juin 1858 à juin 1860, par Prisse et les deux artistes qui l'ont accompagné.

Bien que Prisse s'était déjà entouré d'un artiste et d'un photographe pour sa mission, il permit à Famars Testas de les rejoindre à condition qu'il payât ses propres frais. L'artiste initialement prévu – de qui nous ignorons l'identité – ayant été empêché au dernier moment, Willem dut le remplacer de façon impromptue. Il fut ainsi enrôlé de force dans cette expédition et fut considéré comme un salarié à la solde de Prisse<sup>239</sup>, il employa même l'expression d'« esclavage égyptien »<sup>240</sup>. La durée de l'expédition,

<sup>231</sup> GRAN-AYMERICH Ève, « Émile Prisse d'Avennes un égyptologue précurseur et franc-tireur », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *op. cit.*, 2013, p. 9. Voir également le chapitre « Collectionneurs et grands musées d'égyptologie (1824-1850) », dans ZIEGLER Christiane et BOVOT Jean-Luc, *Art et archéologie : l'Égypte ancienne*, Paris, École du Louvre ; Paris, RMN, collection « Manuels de l'École du Louvre », 2001, p. 312-313.

<sup>232</sup> PRISSE D'AVENNES Émile, *Monuments égyptiens, bas-reliefs, peintures, inscriptions, etc.*, d'après les dessins exécutés sur les lieux par E. Prisse d'Avennes, pour faire suite aux Monuments de l'Égypte et de la Nubie, de Champollion le Jeune, Paris, Didot frères, 1847.

<sup>233</sup> SAINT-GERMIER Marie-Claire, « Émile Prisse d'Avennes et le livre. La fabrication des atlas de l'Égypte monumentale », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *op. cit.*, 2013, p. 103-105.

<sup>234</sup> VOLAIT Mercedes, « Une entreprise autodidacte aux premiers temps de l'archéologie : "L'Égypte monumentale" d'Émile Prisse d'Avennes 1807-1879 », dans Annick FENET et Natacha LUBTCHANSKY (dir.), *Pour une histoire de l'archéologie XVIII<sup>e</sup> siècle - 1945*, Bordeaux, Ausonius, 2015, p. 381-392.

<sup>235</sup> PRISSE D'AVENNES Émile, *L'Histoire de l'art égyptien d'après les monuments, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine*, Paris, Arthus Bertrand, 1858-1879. Publié en quarante-quatre livraisons ; la publication de l'atlas commence en 1858 et s'achève en 1878, le volume de texte paraît en 1879.

<sup>236</sup> PRISSE D'AVENNES Émile, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*, Paris, Veuve Morel et Cie, 1869-1877. Publié en cinquante et une livraisons entre 1869 et 1877.

<sup>237</sup> Lettre de Prisse d'Avennes à Félix de Saulcy datée du 16 janvier 1860. Paris, Institut de France [ms. 2283, fol. 97].

<sup>238</sup> PRISSE D'AVENNES Émile, *Iconographie. XI-XII Art arabe*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds Prisse [NAF 20426, fol. 49]. L'ensemble des documents du fonds Émile Prisse d'Avennes sur l'Égypte (NAF 20416-20449) sont consultables en ligne : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc956028> (consulté le 13 octobre 2019).

<sup>239</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 95. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 200.

<sup>240</sup> *Ibid.*, 1988, p. 161. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 211.

initialement prévue de six à huit mois, fut prolongée jusqu'à deux ans. Les documents relatifs à ce voyage ne permettent pas de savoir comment Willem de Famars Testas se positionnait dans la lignée des voyageurs, notamment néerlandais, qui l'ont précédé. Nous pouvons néanmoins affirmer qu'il percevait ce voyage comme une réelle opportunité pour découvrir un pays chargé d'histoire, aussi bien ancienne que moderne, et dont les récits et images véhiculés étaient une promesse à reformuler son travail artistique. Il n'a certainement pas, comme l'avait fait Émile Prisse d'Avennes, envisagé de contrôler ce qui avait été publié par ses compatriotes pour en vérifier l'exactitude, même s'il avait conscience que le travail produit était une réelle avancée pour l'égyptologie<sup>241</sup>.

b) Le séjour et les sites parcourus.

Willem de Famars Testas quitta Utrecht le 6 mai 1858. À Paris, il fut hébergé par Florent Prisse qui le conduisit le 8 mai, rive gauche, chez Émile Prisse d'Avennes « qui a dépassé [ses] attentes ». Il écrit qu'il « était fort charmant et aimable, et jusqu'ici je n'ai rien remarqué de son caractère entier. »<sup>242</sup> La réputation du caractère difficile de Prisse d'Avennes était assurément connue et, averti par son père, l'artiste savait où il s'engageait.

Le 25 mai, ils partirent vers Marseille où ils ont retrouvé Édouard Jarrot<sup>243</sup>, le photographe de la mission qui lui aussi remplaça un membre de la mission qui s'était désisté. L'intérêt de Prisse pour la photographie s'est manifesté très tôt et s'est accru au contact de son ami Maxime Du Camp qui avait publié en 1852 sa volumineuse *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques* au grand retentissement. Cette technique lui permettait d'assouvir son désir d'exactitude et répondait aux préoccupations scientifiques du temps : nombre d'égyptologues et de voyageurs parcouraient l'Égypte avec leur encombrant matériel photographique<sup>244</sup>. Prisse pensait que la photographie contribuerait à donner à son expédition les plus beaux résultats. Ainsi, il a commandé à Jarrot des prises de vues intéressantes pour son projet : des monuments et des détails d'ornement ou d'architecture. Il sera connu comme étant l'un des premiers à avoir su tirer le meilleur parti des photographies pour un projet éditorial : l'usage systématique de tirages est évident dans la précision des images et dans le recadrage photographique singulier de certaines planches. Alors qu'à l'origine le projet de *L'Art arabe* n'est pas

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, 1988, p. 158-159. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 210. Famars Testas a dû être sensibilisé par Prisse aux erreurs qui avaient été publiées par ses prédécesseurs.

<sup>242</sup> *Ibid.*, 1988, p. 28. Inédit en français sous cette forme.

<sup>243</sup> De ce photographe, nous ne connaissons pratiquement rien. Voir AUBENAS Sylvie, « Un fonds de photographies unique sur l'Égypte », dans Sylvie AUBENAS et al., *Visions d'Égypte. Émile Prisse d'Avennes*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 1<sup>er</sup> mars - 5 juin 2011), Paris, BnF, 2011, p. 122-123 et BOCARD Hélène, « L'époque des amateurs : 1839-1860 », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard - CNRS, 2013, p. 169-170.

<sup>244</sup> Sur les photographes en Orient et plus précisément au Caire, voir VOLAIT Mercedes (dir.), *op. cit.*, 2013, p. 157-244 ; AUBENAS Sylvie, « Les photographes en Orient, 1850-1880 », dans Sylvie AUBENAS et Jacques LACARRIERE (dir.), *Voyage en Orient*, Paris, BnF ; Paris, Hazan, 1999, p. 18-42 ; APOSTOLOU Irini, « Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, n° 24, 2013. En ligne : <http://bcfrj.revues.org/7008> (Page consultée le 1<sup>er</sup> juin 2019). Voir également PELTRE Christine, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2018 (éd. augmentée), p. 157-160.

encore défini, celui-ci se précise lorsqu'il entreprend, avec Édouard Jarrot, de photographier systématiquement les monuments arabes du Caire<sup>245</sup>.

Prisse, Famars Testas et Jarrot embarquèrent le 30 mai à bord du *Cydnus* – un des nombreux bateaux à vapeur qui, chaque semaine, reliait Marseille et Alexandrie – et arrivèrent en Égypte le 6 juin. Le travail concernant l'architecture arabe<sup>246</sup> a nécessité de s'attarder au Caire avant de remonter le Nil pour entreprendre des fouilles et effectuer des relevés dans la Haute-Égypte. Cependant, le séjour au Caire fut plus long que prévu. Ils arrivèrent au Caire le 23 juin 1858 et ils y sont restés jusqu'au début du mois de juin 1859. Entre juin et décembre 1858, ils échangèrent le vêtement européen pour le costume local (**fig. 28a-b**) afin de pouvoir travailler à leur aise dans la foule mais la « métamorphose »<sup>247</sup> ne plut pas au Néerlandais qui trouve le costume trop compliqué. Famars Testas fut charmé par l'aspect « curieux » qui régnait au Caire où la population se mêle à toute sorte d'animaux, chevaux, ânes, dromadaires et précisa en juin 1858 qu'il n'a réalisé pour son compte que « quelques croquis de rue, quelques études d'arbres et types de détails de maison, etc. »<sup>248</sup> (**fig. 29, 30, 48**).

Le travail effectué au Caire et dans ses quartiers périphériques consistait à réaliser des relevés, estampages, calques, dessins et photographies dans « des mosquées, endroits où l'art arabe excelle le plus »<sup>249</sup>. Malgré la charge intense du travail à produire, il trouva tout de même le temps de faire de nombreux croquis rapides ou dessins plus détaillés pour son propre compte (**fig. 29-31**). Jarrot, lui, avait la tâche de sauvegarder par la photographie la mémoire de ce qui était en train de disparaître : certains bâtiments qui menaçaient de s'écrouler à tout moment ne permettaient pas d'y entrer, des bâtiments debout se révélèrent éboulés quelques jours plus tard.

Famars Testas, exténué par l'année passée au Caire s'interrogea dans une lettre à ses parents de juin 1859 sur l'utilité de se réengager pour de longs mois<sup>250</sup> : il craignait la chaleur accablante du désert et un séjour interminable à Thèbes qui auraient accentué sa fatigue et il entrevoyait le caractère irascible de Prisse l'obligeant « à [le] faire copier des hiéroglyphes ou dessiner des chapiteaux de colonnes », ce à quoi il réplique « mieux vaut me priver de tout cela, parce que cela ne me sera d'aucune utilité »<sup>251</sup>. Néanmoins, prolonger le séjour lui permettait d'espérer voir de nouveaux sites et d'admirer « les divers monuments le long du Nil »<sup>252</sup>, ce qui rendrait le voyage plus supportable.

---

<sup>245</sup> VOLAIT Mercedes, *op. cit.*, 2015, p. 388. C'est en 1865 que le projet semble prendre forme avec l'espoir de le présenter à l'Exposition universelle de 1867. En 1860, Testas parle d'une publication « sur l'architecture arabe » (FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 161. Inédit en français).

<sup>246</sup> VOLAIT Mercedes, *op. cit.*, 2015, p. 388.

<sup>247</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 85. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 191 et 195.

<sup>248</sup> *Ibid.*, 1988, p. 46-52. Inédit en français.

<sup>249</sup> *Ibid.*, 1988, p. 90. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 199.

<sup>250</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 95. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 200.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*, 1988, p. 97. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 200.

Le 6 juin 1859, la troupe débuta la remontée du Nil à bord d'une dahabieh. Au fil des escales, Prisse, Jarrot et Famars Testas ont réalisé des estampages, ont fait des relevés et ont pris des photographies parfois pendant de longues journées, aussi longtemps que nécessaire pour couvrir dans son entièreté la campagne de relevé d'un site. Ils naviguèrent jusqu'à Abou Simbel où ils travaillèrent à la bougie dans les monuments. En descendant le Nil, dès septembre 1859, ils firent escale à de nombreux temples pour y faire des relevés, revirent Philae où Testas réalisa une aquarelle sur le motif – sur les ruines du temple de Nectanebo I<sup>er</sup> –, comme l'indique la mention « ad. nat. del. »<sup>253</sup>, *Vue des ruines du temple de Philae près d'Assouan*, dont il reprendra le modèle et la composition en 1880, en changeant légèrement la posture des personnages (**fig. 33a-b**). Une vue de ces ruines depuis sensiblement le même angle a été photographiée par Francis Frith en 1860<sup>254</sup> et nous permet de remarquer que Famars Testas a scrupuleusement représenté les détails architectoniques et l'état de ruine. Chaque rocher ou morceau de temple et le paysage fluvial sont détaillés avec précision. À l'automne 1859, ils débarquèrent à Louxor et se sont établis dans les ruines d'un palais pour y rester plusieurs semaines dans des conditions spartiates voire insalubres alors qu'ils travaillaient dans les temples et les tombeaux situés entre Louxor et Karnak (**KT 1865**), aidés par des « fellahs déblayeurs »<sup>255</sup>. À Gournah, ils se sont installés dans une maison qu'avait hérité Prisse d'un ancien compagnon de travail grec et passaient leur journée à faire des relevés et des études dans les tombeaux creusés dans la montagne et dans les temples. En décembre 1859, ils rencontrèrent « des touristes [peu] ordinaires » : les petits-fils de l'ancien roi des Français Louis Philippe (r. 1815-1830), le comte de Paris (1838-1994) (**fig. 32**) et le duc de Chartres (1840-1910), « qui faisaient une tournée en Égypte »<sup>256</sup> et fouillaient le sol de Thèbes avec les conseils de Prisse jusqu'en février 1860.

Après une riche moisson de relevés qui a duré six mois dans l'ensemble de la nécropole thébaine (**fig. 34-35**), de Médinet Habou au temple de Séthi I<sup>er</sup>, Gournah, Louxor et Karnak, ils descendirent le Nil vers le Caire où ils arrivèrent le 4 mai 1860. Après une rencontre avec Auguste Mariette à Boulaq, la troupe termina le « pèlerinage égyptien »<sup>257</sup> par une visite de Sakkarah – où Mariette venait de mettre à jour le Sérapéum – puis les pyramides de Gizeh et les tombes environnantes de la nécropole de

<sup>253</sup> Cette mention d'origine latine, témoin d'un dessin fait sur le vif, est présente sur de nombreux relevés de Famars Testas (**fig. 29, 33a, 35, 36b, 38a, 44c...**). L'abréviation « ad nat. » se traduit par « d'après nature » et « del. » est une abréviation du verbe latin *delineare*, qui signifie esquisser, dessiner, tracer.

<sup>254</sup> *View from the South End of the Island of Philae*, 1857, photographie (papier albuminé-négatif verre au collodion), 8,7 × 17,7 cm (vue stéréoscopique), tiré de *Views in Egypt and Nubia*, pl. 338, Paris, bibliothèque nationale de France [inv. : EK5-1, n° 338]

<sup>255</sup> Identification du sujet sur une feuille portant des croquis de 1859. Amsterdam, Rijksmuseum (inv. : RP-T-1974-9A, f° 12). Voir également *Fouilleurs Gournah*, 1859, crayon sur papier, 12,5 × 19 cm, Pays-Bas, collection particulière [inv. : TTS014]. Voir FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 131 et fig. p. 133 et 131. Inédit en français.

<sup>256</sup> *Ibid.*, 1988, p. 149-151. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 210.

<sup>257</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 178. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 212.

Memphis où les relevés se sont poursuivis<sup>258</sup>. Le séjour s'acheva peu après ; quelques derniers relevés à Sakkarah<sup>259</sup> et l'organisation du départ au Caire furent les dernières étapes avant le départ le 10 juin et une arrivée à Paris le 20 juin 1860. Willem arriva à Utrecht le 3 juillet 1860 après plus de deux années d'absence.

c) Les conditions du séjour et de travail.

Les conditions du séjour furent parfois très sommaires et témoignent de l'art de limiter les dépenses de l'égyptologue : dans la maison que le « ménage à trois » loue dans le quartier copte du Caire, ils dorment et mangent sur une natte, Testas et Jarrot n'avaient pas accès aux divertissements et ils n'ont eu pas pu découvrir la ville à leur guise<sup>260</sup>. Le long séjour est marqué par des crises de maladie : la dysenterie affecta plus de deux mois le photographe et cinq mois le Néerlandais. Malgré son affaiblissement, Prisse força Willem à aller chaque jour effectuer des relevés dans les monuments caiotes. L'égyptologue, qui tentait de les soigner par l'homéopathie, s'impatientait de la longueur de ces affections qui ralentissait son entreprise. Le séjour changea aussi la physionomie des voyageurs : Testas rentra chez ses parents « presque méconnaissable, tant il avait bruni et maigri »<sup>261</sup>.

Les conditions de travail sont tout aussi dures que celles du séjour. Willem de Famars Testas travailla assidument pour Prisse<sup>262</sup>, d'une part au Caire et d'autre part pendant la descente du Nil depuis Abou Simbel. Alors que l'égyptologue travaillait juste et rapidement selon ce qu'il attendait pour ses projets éditoriaux, Famars Testas dû essuyer des critiques sévères sur la qualité de ses dessins et relevés mais aussi sur son comportement et ses fautes de français. Dans une lettre à ses parents, il se plaint de cette surcharge de travail : « En ce qui concerne le travail que je fais, il n'y a pas de secrets ; je dessine maintenant pour M. Prisse [...]. Je ne peux pas dire que ces occupations me soient très agréables ; en plus, M. Prisse est un éternel chicaneur, il est difficile de travailler pour lui comme je l'avais déjà

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, 1988, p. 158. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 212.

<sup>259</sup> Plusieurs calques avaient été rapportés aux Pays-Bas par Famars Testas. Ils reprennent des motifs animaliers du mastaba de Ty (D 22) à Sakkarah, découvert en 1860 par Auguste Mariette, qui constitue l'une des plus célèbres tombes de l'Ancien Empire (fin du XXV<sup>e</sup> siècle avant notre ère) par la qualité d'exécution de ses reliefs et leur état de conservation remarquable. Ces calques sont conservés aujourd'hui au Rijksmuseum d'Amsterdam (inv. : RP-T-1964-120 à 124) et au Teylers Museum de Haarlem (inv. : [KT 1859](#), [KT 1718](#), [KT 1719](#), [KT 1722](#), [KT 1723](#) et [KT 1724](#)). Le KT 1724, qui représente le pharaon Mérenptah (XIII<sup>e</sup> s. av. J.-C.), fut calqué dans sa tombe de la Vallée des Rois (KV 08). Le dessin porte la mention manuscrite « probablement le pharaon sous lequel les Israélites ont quitté l'Égypte », il est à mettre en rapport avec les projets d'illustrations pour le *Roman de la momie* que l'artiste réalisait au même moment, trouvant ainsi une image du roi présent dans le roman

<sup>260</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 53 et 63. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 191 et 192.

<sup>261</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 189.

<sup>262</sup> Adalbert de Beaumont (1809-1869) employa le verbe « exploiter » pour qualifier le traitement qu'allait imposer l'égyptologue à Testas : en juin 1858, il écrit à son ami Charles Cournault (1847-1875) : « Il [Prisse] emmène un jeune et joli cousin hollandais qu'il va exploiter je suppose [...] ». (HECRE Emmanuel, « "Je vous écris en toute hâte [...] en débarrassant ma table encombrée". Lettres d'Émile Prisse d'Avennes à Charles Cournault », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *op. cit.*, 2013, p. 218).

Adalbert de Beaumont, amateur s'étant consacré à l'étude des arts décoratifs orientaux, pionnier dans la diffusion des arts de l'Islam en France, a stimulé le renouveau des arts décoratif en France notamment par la publication d'ouvrages comme *Recueil de dessins pour l'Art et l'Industrie* (1859).

remarqué à Paris avec son dessinateur, son imprimeur »<sup>263</sup>. Il souffrait aussi de la chaleur et de la pénibilité du travail : dans son journal, il relate les nuages de sable, la pluie et l'orage, le travail « sous un soleil ardent, dans la poussière, la pierre et les gravats, très peu amusant ! »<sup>264</sup> Il distingue tout de même l'intérêt que pourra lui apporter cette expédition, notamment dans la connaissance de la culture orientale. Malgré un programme chargé imposé par Prisse, il a réalisé beaucoup de petit croquis<sup>265</sup> pour son propre compte qui sont conservés dans une collection particulière aux Pays-Bas et deux carnets de croquis, parfois aquarellés, datés de cette époque sont conservés au Rijksmuseum d'Amsterdam. Ces dessins permettent de garder le souvenir d'éléments d'architecture, de paysage et d'autochtones saisis dans leurs activités quotidiennes. Des croquis rapides ont parfois été repris le soir venu ou transformés en un dessin plus fini, comme c'est le cas pour la scène inachevée figurant une famille égyptienne vivant dans les ruines ensablées d'un monument pharaonique<sup>266</sup>, pour la vue du tombeau de Roxchara à Gournah habité par une famille de fellah (fig. 36a-b) et pour les *Tombeaux à Karameydân* (fig. 37a-b). Ce dessin de Testas fut traduit en gravure pour figurer dans le volume de texte de *L'Art arabe*<sup>267</sup>. Terry van Druten a remarqué que le dessin présentait déjà une figure, un jeune garçon accompagné d'un âne, qui allait devenir récurrente dans l'œuvre de Famars Testas « pour saisir la couleur locale égyptienne », témoin de la fascination de l'artiste pour « la vie de la rue en Égypte »<sup>268</sup>. Afin de restituer cette caractéristique, le peintre avait compris qu'il devait noter et enregistrer ses observations tout en les sélectionnant : les dessins conservés révèlent clairement un choix dans les sujets dessinés orientés dans l'objectif d'un futur travail de reconstitution basé sur des détails représentatifs et des scènes pittoresques. L'artiste avait clairement l'ambition de se lancer dans la carrière de peintre orientaliste ainsi qu'il l'indique dans une lettre à ses parents du 27 février 1859 dans laquelle il indique que tout le travail réalisé pour Prisse « aura probablement son utilité ; sans doute deviendrai-je un expert en orientalisme, [...] De plus, [j'ai fait] plusieurs scènes et détails de rues ou de maisons du Caire.»<sup>269</sup> (fig. 29, 45c, 49, 139a).

Les travaux réalisés par les trois voyageurs sont conservés majoritairement dans le fonds Prisse de la bibliothèque nationale de France. La quantité impressionnante de documents – près de 2 800 pièces<sup>270</sup> se composant, selon les mots de Prisse, de « 300 dessins parmi lesquels des calques coloriés

<sup>263</sup> *Ibid*, p. 90. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 199.

<sup>264</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 135. Inédit en français en ces termes.

<sup>265</sup> Mais pas autant que ce que l'on pourrait attendre d'un artiste en voyage sans contrainte comme l'a très justement signalé Terry van Druten. DRUTEN Terry van, « La naissance d'un orientaliste nordique : L'influence de l'expédition d'Émile Prisse d'Avannes sur l'œuvre de Willem de Famars Testas », dans VOLAIT Mercedes (dir.), *op. cit.*, p. 146.

<sup>266</sup> Sans titre, crayon graphite et aquarelle sur papier collé sur une planche, 20,1 × 17,1 (bords irréguliers), Leyde, Rijksmuseum van Oudheden (inv. : F 1989/1.8 – C243, pl. 10)

<sup>267</sup> PRISSE D'AVENNES Émile, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*, volume de texte, Paris, Savoy & Cie, 1877, pl. XVIII (Tombeau du cimetière de l'Iman Chafey).

<sup>268</sup> DRUTEN Terry van, *op. cit.*, 2013, p. 146.

<sup>269</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 90. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 199.

<sup>270</sup> SAINT-GERMIER Marie-Claire, « Un livre rêvé. *L'Égypte monumentale* de Prisse d'Avannes », dans Sylvie AUBENAS et al., *op.*

de 7 à 8 mètres de longueur, plus de 400 mètres d'estampages, 150 photographies [...] »<sup>271</sup> – témoigne de la masse de travail qui a dû être fournie dans des conditions parfois improbables, comme le relevé de tombeaux à la lueur d'une bougie (**KT 1866**). L'apport photographique de Jarrot était important ; la plupart des deux cents photographies (dont environ cinquante double) sont montées sur de grandes planches portant des titres. Certaines étaient prêtes à être traduites en lithographies<sup>272</sup> mais le nom de Jarrot n'apparaît jamais comme auteur dans les ouvrages de Prisse d'Avennes alors que certaines planches découlent directement des photographies, respectant l'angle et les détails. En ce qui concerne la contribution de Famars Testas, l'exercice est plus périlleux mais Jan de Hond a attribué plusieurs dessins du fonds Prisse à Famars Testas, par comparaisons et rapprochements de plusieurs ensembles dessinés de collections néerlandaises et aussi avec l'appui de la *Liste*<sup>273</sup> : « Nous pouvons affirmer sans hésitation qu'une grande partie des autres dessins de scènes de rue et de figures isolées du fonds Prisse a également été réalisée par Testas, mais pas tous cependant »<sup>274</sup>. Le style de l'artiste permet également des attributions<sup>275</sup> : les personnages aux visages schématiques, un intérêt pour le décor architectural et l'arrangement des boutiques<sup>276</sup>, la présence fréquente d'enfants, de chiens et d'équidés, ânes ou chevaux. Le Teylers Museum conserve également des dessins qui peuvent également être rapprochés sans équivoque de planches des deux ouvrages de Prisse avec l'exemple du dessin du pharaon relevé dans la tombe de Mérenptah (**fig. 38a-b**) de *L'Histoire de l'art égyptien* ou le dessin de la maison appelée Beyt-El-Tchéléby<sup>277</sup> de *l'Art arabe*, comme Terry van Druten l'a démontré<sup>278</sup>.

---

*cit.*, 2011, p. 141.

<sup>271</sup> PREVOST Marie-Laure, « Émile Prisse d'Avennes, 1807-1879. Égypte de pierre, Égypte de papier », dans Sylvie AUBENAS et al., *op. cit.*, 2011, p. 15. Un document de Prisse à Pierrefitte, archives nationales (F<sup>17</sup> 2999), donne d'autres informations : « 150 photographies, 200 m d'estampages de bas-reliefs, 300 m de calques coloriés d'après les peintures des hypogées et 200 dessins, la plupart inédits [...] ».

<sup>272</sup> BOOM Mattie, « Tekenen met licht. De fotograaf A. Jarrot en beeldend kunstenaar Willem de Famars Testas in Egypte, 1858-1860 », *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 42, n° 3, 1994, p. 198.

<sup>273</sup> *Liste de mes occupations pour M<sup>r</sup> Prisse lors de mon voyage en Egypte, 1858-1860*, encres grise et bleue sur papier, 27 x 21 cm, deux feuillets, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, archives [s.n. – C243]. Voir sa retranscription dans FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 194-200.

<sup>274</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2013, p. 77-83. Voir également MOLS Luitgard, « Islamic art and architecture through the eyes of Testas. Documentary drawings and genre scenes », dans Arnoud Jan VROLIJK et Jan P. HOGENDIJK (dir.), *O ye Gentlemen. Arabic Studies on Science and Literary Culture in honour of Remke Kruk*, Leyde-Boston, Brill, collection « Islamic Philosophy, Theology and Science. Texts and Studies », vol. 74, 2007, p. 423-436.

<sup>275</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2013, p. 78. Pour exemple, ces dessins de la Bibliothèque nationale de France peuvent être attribués à Famars Testas par leur style : *Mihrab et Mimbar de la mosquée Daoud Pacha* (NAF 20442 (1), 27-IV-2, f° 25), *Extérieur de la mosquée de Sinanieh à Boulak* (NAF 20442 (1), 27-IV-3, f° 7) et *Arcades en plein cintre d'un bâtiment chrétien en ruine* (NAF 20442 (1), 27-IV-3, f° 10) sur lequel Prisse est figuré en train de dessiner les vestiges. Dans le même dossier (NAF 20442 (1), 27-IV-2) peuvent aussi lui être attribuées des études de la vie moderne égyptienne (f° 1, 2, 54, 75, 76, 101) ou de décor architectural (f° 9, 88) et les études de boutiques citées dans la note suivante.

<sup>276</sup> Cet intérêt pour les boutiques creusées dans les parois des monuments avec leur volet de bois se remarque dans toutes les collections conservant des dessins de Testas : Bibliothèque nationale de France (NAF 20442 (3), 27-VII-3, f° 31, 32, 33, 69, 70, 72) ; Teylers Museum de Haarlem (**KT 1737, DD 025, DD 026**), Rijksmuseum d'Amsterdam (RP-T-1974-9A, f° 11), Rijksmuseum van Oudheden de Leyde (F 1989.1.7 – C242) et dans une collection particulière néerlandaise (TTS 040).

<sup>277</sup> Le dessin **KT 1707** du Teylers Museum a servi de base pour cette planche : Émile Prisse d'Avennes, Frédéric Sorrieu (lithographe), *Maison appelée Beyt-El-Tchéléby, façade intérieure sur la cour (XVIII<sup>e</sup> siècle)*, dans *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*, vol. 1, pl. XXXIX. Paris, Veuve Morel et Cie, 1869-1877, lithographie sur papier, 61,8 x 44,5 cm (planche).

<sup>278</sup> DRUTEN Terry van, *op. cit.*, p. 150.

Famars Testas avait rappelé à quel point Émile Prisse d’Avennes était un caractériel et qu’il dût en subir les conséquences<sup>279</sup>. Dans son journal ou les lettres envoyées à ses parents, nous pouvons relever régulièrement des critiques et les récits de réprimandes qu’il subit. Le 15 mai 1859, il se plaint des conditions de travail : « Prisse n’est pas du tout reconnaissant de ce que je fais pour lui. Je lui donne tout mon temps, je lui sacrifie tous les plaisirs, mais tout cela ne vaut rien pour lui, parce qu’il ne cherche qu’à se faire servir. Je ne demande en retour que des rapports agréables et des mots gentils, qui sont si faciles à donner, mais je suis traité comme un minable dessinateur sans solde. J’en ai assez. Puis il a la désagréable habitude de me qualifier de toutes sortes de noms : c’est sa pratique ordinaire, mais je ne sais pas pourquoi je l’accepte »<sup>280</sup>. Testas était constamment déprécié<sup>281</sup> par Prisse qui critiquait son travail et sa « paresse à l’ornement et au dessin ». Jarrot dut subir le même traitement car Testas mentionne qu’il a failli à deux reprises rompre le contrat<sup>282</sup> (le contraignant à payer l’indemnisation conséquente prévue dans ce cas) et rentrer en France ; Testas avait lui aussi envisagé cette idée<sup>283</sup>.

Néanmoins, Willem nuance lui-même cette appréciation sévère par la reconnaissance et la fierté qu’il éprouve parfois à entreprendre un travail qu’aucun Néerlandais n’a pu bénéficier avant lui : celui de travailler à la collecte de décors de monuments pharaoniques et modernes. En 1860, il nota dans son journal : « Je suis plutôt fier d’avoir contribué à un ouvrage qui sera certainement le meilleur publié sur l’Égypte, tant par l’exécution que par son exactitude. Je suis parfaitement à même de l’apprécier [...] »<sup>284</sup>. Et malgré le manque de complicité entre les deux compagnons, il estimait que son voyage valait au moins pour les paysages qu’il découvrit, qui donnaient « à ce voyage toute sa valeur »<sup>285</sup>.

Malgré la grande quantité de travail parfois effectuée dans des sites éloignés du bateau, le voyage sur le Nil a apporté quelques instants précieux qui auront marqué le peintre, tout comme le déblayement de temples qui le furent pour la première fois à l’époque moderne, comme celui de Dendérah (**KT 1693, fig. 39a-b**) où, en juillet 1859, Famars Testas et Jarrot dormirent huit nuits dans le temple afin d’éviter le trajet quotidien alourdis par le transport du matériel photographique<sup>286</sup>. Cette expérience sera renouvelée en octobre dans le temple d’Edfou : « Peu de personnes peuvent se vanter d’avoir passé la nuit dans des chambres à coucher plus imposantes et riches. L’effet en était saisissant quand, se réveillant pendant la nuit, on regardait les colonnes et les parois illuminées par la lune d’une façon

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 147-148.

<sup>280</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 95. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 200.

<sup>281</sup> *Ibid.*, 1988, p. 76, 88, 90. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 194, 197 et 199.

<sup>282</sup> *Ibid.*, 1988, p. 91. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 199.

<sup>283</sup> *Ibid.*, 1988, p. 95. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 199-200.

<sup>284</sup> *Ibid.*, 1988, p. 158. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 210.

<sup>285</sup> *Ibid.*, 1988, p. 71. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 194.

<sup>286</sup> *Ibid.*, 1988, p. 108-110. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 202. Les photographies de Dendérah par Jarrot sont conservées dans le fonds Prisse à la Bibliothèque nationale de France (NAF 20435 (1), 20-VIII-1 et 20-VIII-2).

fantastique [...], comme dans un rêve »<sup>287</sup>. En janvier 1860, à Karnak, Famas Testas et Jarrot sont restés dix jours dans le tombeau de Ramsès III<sup>288</sup> afin d'éviter une escalade périlleuse chaque jour (KT1868). Aucune œuvre aboutie ne représente une scène inspirée par ces épisodes, dont l'effet fantastique des moments aurait pu stimuler la créativité du peintre.

d) Les rencontres.

Lors de son séjour, Willem de Famars Testas a rencontré de nombreux voyageurs, scientifiques ou artistes comme nous le renseigne son journal. Sa proximité de voyage avec Prisse d'Avennes l'a permis de côtoyer le dense réseau de contacts de l'égyptologue : amis, informateurs, savants, archéologues, artistes, éditeurs<sup>289</sup>. C'est Émile Prisse d'Avennes qui eut le plus d'importance dans l'évolution de son travail, et notamment ses publications, mais aussi son compagnon de voyage, Édouard Jarrot avec qui il développa un intérêt décisif pour la photographie. Les personnes qu'il croisa, touristes ou égyptologues, dont Auguste Mariette (1821-1881) et le photographe britannique Francis Frith (1822-1898)<sup>290</sup> avec qui Testas eut une interaction plus ou moins précise et fortuite, malgré leur réputation, n'ont guère eu d'influence sur le peintre.

La perception et la connaissance des arts égyptiens et arabes du Néerlandais fut initiée indirectement par Prisse d'Avennes. L'égyptologue irascible a inculqué au peintre un regard à adopter pour repérer les détails en observant un monument ou des ruines. Parfois Prisse, grâce à son œil aiguisé et à sa connaissance, remarquait des détails insolites et toute sorte d'éléments qu'il a classé pour en permettre des interprétations<sup>291</sup>. Cette acuité du regard et cette curiosité, qui s'est étendue au-delà des monuments a sans doute eu un impact sur l'approche du jeune peintre. Cette démarche, visuelle et intellectuelle, a constitué une formation inattendue mais sans équivalent. La quantité de travail requise par l'égyptologue a également inculqué une assiduité au travail et un dessin précis des décors orientaux. Cette précision fut longtemps un intérêt fondamental dans le travail de Testas et l'on retrouve de nombreux dessins au Teylers Museum qui en témoignent. Ces détails apportent une véracité et documentent – géographiquement, culturellement et stylistiquement – un dessin ou une peinture. Le motif juste accompagne la reconstitution d'une scène à la manière de Jean-Léon Gérôme avec qui, sans doute, Famars Testas aura échangé sur cette pratique lors de leur voyage en 1868.

Famars Testas et Jarrot ont travaillé en mai 1860 au musée de Boulaq<sup>292</sup>. Muhammad Saïd pacha

<sup>287</sup> *Ibid.*, 1988, p. 127. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 205.

<sup>288</sup> *Ibid.*, 1988, p. 158. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 210.

<sup>289</sup> VOLAIT Mercedes, « Introduction. De nouveaux regards sur l'œuvre dessinée et imprimée d'Émile Prisse d'Avennes », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *op. cit.*, 2013, p. 2.

<sup>290</sup> Francis Frith voyagea à trois reprises en Orient entre 1856 et 1859 avant de produire, à partir de négatif verre au collodion, des tirages albuminés qu'il vendit sous différents supports (albums illustrés, planches à l'unité en petit et grand format, vues stéréoscopiques). Ces tirages allaient lui apporter fortune et renommée. Sa maison de diffusion allait survivre à sa mort et continua son activité jusqu'en 1971. La technique de négatif qu'il utilisait lui permettait de produire des images sans grande originalité mais techniquement très achevées. Voir AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, 2011, p. 37-38.

<sup>291</sup> VOLAIT Mercedes, *op. cit.*, 2015, p. 385.

<sup>292</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 174-176. En version française : FAMARS TESTAS Willem

(r. 1854-1863), fils de Méhémet Ali et nouveau gouverneur de l'Égypte, avait nommé Auguste Mariette à la direction du service des Antiquités de l'Égypte. L'archéologue devint l'un des plus fervents défenseurs du patrimoine de ce pays, réglementant les fouilles, s'opposant au départ des objets anciens et créant le musée du Caire en 1863 pour les préserver. Grâce à Prisse, les deux jeunes artistes ont rencontré la famille Mariette chez qui ils ont logé « environ quinze jours »<sup>293</sup>. Leurs travaux dans le musée sont surtout connus par les photographies de Jarrot conservées parmi le fonds Prisse<sup>294</sup>. L'une d'elles restitue le moulage d'un buste d'un souverain<sup>295</sup>, une autre, retouchée au lavis par Famars Testas, représente la statue du scribe Chafré<sup>296</sup>. Les trois européens auraient pu croiser Théodule Devéria (1831-1871) qui assistait Mariette de décembre 1858 à avril 1859 en tant que photographe<sup>297</sup> entre Memphis et Karnak. Prisse l'avait rencontré en 1843 alors qu'il posait en costume oriental pour son père, Achille Devéria (1800-1857), qui a réalisé une lithographie figurant l'égyptologue<sup>298</sup>.

L'interaction avec Francis Frith tient plutôt de l'anecdote mais permet de préciser une particularité de Famars Testas. En 1859, le Britannique photographiait l'un des sept piliers osiriens (statues massives figurant le roi en position osiriens) du portique situé au nord-est dans la cour du temple des millions d'années de Ramsès III à Médinet Habou qui fut reproduit dans son *Lower Egypt, Thebes, and the Pyramids*. En regard de la planche (fig. 40a), il relate les conditions de la prise de vue : « Un artiste français était engagé dans la copie de ses détails ; et quand, en quelques minutes, je m'étais procuré plus de précision que son travail de peut-être quelques jours, cria-t-il avec politesse – et (espérons-le) sans pointe d'amertume, ni mépris, ni envie – "Ah, Monsieur ! que vous êtes vite, vite !" »<sup>299</sup>. Il est convenu de reconnaître en cet « artiste français » Willem de Famars Testas qui

---

de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 211.

<sup>293</sup> *Idem*. Cette hospitalité est exceptionnelle car les deux savants ne s'entendaient pas très bien. Voir TRAUNECKER Claude et GOLVIN Jean-Claude (dir.), *op. cit.*, 142-143.

<sup>294</sup> Dans le fonds Prisse à la Bibliothèque nationale de France, trois dossiers « Musée de Gizeh » [NAF 20434 (1), 19-I-1 ; 19-I-2 et 19-I-3] réunissent 101 documents de nature diverse : essentiellement des photographies et photographies peintes ou retouchées au crayon, mais aussi des dessins, calques, estampages, estampes et lithographies. Certains documents ont été récoltés après le séjour en Égypte et ne sont pas des trois compagnons partis en 1858-1860, ce qui témoigne de la pratique de complétion des sources par Prisse d'Avennes après son voyage pour constituer un fonds sans précédent réunissant la documentation la plus sérieuse pour réaliser un ouvrage retranscrivant les données les plus précises. On retrouve des documents d'Aymard de Banville, Théodule Devéria, Charles Marville et James Burton entre autres.

<sup>295</sup> Édouard Jarrot, *Moulage en cours du buste de la statue de Khephren*, mai 1860, photographie (papier albuminé-négatif verre), 21,5 × 19 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France [NAF 20434 (1), 19-I-3, f° 6].

<sup>296</sup> Édouard Jarrot et Willem de Famars Testas, *Statue royale de Chafré (1ère pyramide) en diorite*, mai 1860, photographies retouchées (papier salé-négatifs verre, crayon et lavis) montées sur papier vélin, 47,9 × 62,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France [NAF 20434 (1), 19-I-1, f° 11-b]. Voir Émile Prisse d'Avennes, J. Laurens (lithographe), *Chafré, écrivain (calcaire peint en rouge)*, dans *L'Histoire de l'art égyptien d'après les monuments ; depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine*, vol. 2, pl. XXXII. Paris, Arthus Bertrand, 1858-1879 (1878), lithographie sur papier, 59,5 × 44 cm (planche).

<sup>297</sup> LE GUERN Nicolas, « Théodule Devéria, un photographe-égyptologue très discret », carnet de recherche *L'Antiquité à la BnF*, 15 octobre 2018. En ligne : <https://antiquitebnf.hypotheses.org/4611> (consulté le 21 février 2020). AUBENAS Sylvie, « Charles Théodule Devéria (1831-1871) », Bibliothèques d'Orient - Patrimoines partagés, s.d. En ligne : <https://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/fr/Deveria-art> (consulté le 21 février 2020).

<sup>298</sup> Voir le volume d'annexes, p. 3.

<sup>299</sup> FRITH Francis, « Osiride pillar at Medinet-Haboo, Thebes », *Lower Egypt, Thebes, and the Pyramids*, vol. 2, pl. XXVI, Londres-Glasgow-Édimbourg, William Mackenzie, 1862.

reproduit effectivement la même statue<sup>300</sup> et qui a donc interpellé Frith<sup>301</sup>. Cette anecdote nous permet de signaler que, lors de ce premier voyage en Orient, Frith pensait que Famars Testas était Français parce qu’il était parfaitement bilingue<sup>302</sup> aussi bien à l’oral – il est évident qu’il parlait en français avec Prisse et Jarrot – qu’à l’écrit comme le prouve la multitude de mots français dispersée dans les documents qu’il a rapportés de ce voyage : les croquis ou les calques annotés essentiellement en français<sup>303</sup>, son journal et la correspondance envoyée à ses parents, la lettre de Florent Prisse en français<sup>304</sup> et la *Liste de mes occupations pour Mr. Prisse lors de mon voyage en Égypte* rédigée en français. Au-delà des limites temporelles de ce premier séjour, nous retrouvons des traces du bilinguisme de Willem sur certains dessins académiques, dans ses carnets de jeunesse et sur de nombreux dessins réalisés aux Pays-Bas ou en Belgique, mais également au dos de plusieurs œuvres où leur titre est parfois écrit en français.

Willem a lui aussi rendu compte de son travail dans le temple de Ramsès III dans son journal mais ne mentionne pas la présence d’un photographe : « Maintenant, nous travaillons à Médinet Habou, j’espère donc *le coup de grace*. Ici, il reste encore beaucoup à faire, surtout qu’on est très occupé à dégager les décombres, ou plutôt de démolir la multitude de vieilles maisons de briques en ruine qui couvrent les temples et les cours. M. Prisse fait travailler les ouvriers selon ses *idées*. Déjà une partie d’un temple d’Amenrites a été dégagée, de même que le *Gynécée*, le harem de Ramsès III (probablement d’Aménophis), déblayé sur le terrain, les colosses dans la première cour du temple et enfin un puits antique avec une excellente eau potable, probablement le *réservoir* du palais. »<sup>305</sup> La planche (fig. 40c)

<sup>300</sup> Elle figure au n° 161 (*Dessin Etude du colosse de face et de profil*) de la *Liste de mes occupations pour Mr Prisse lors de mon voyage en Égypte* que Testas tenait en Égypte mais le dessin ou étude n’a pas été localisée.

<sup>301</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 160 ; BOOM Mattie, art. cit., p. 197-198, et n. 46, p. 201.

<sup>302</sup> Une étude récente sur la pratique du français aux Pays-Bas au XIX<sup>e</sup> siècle nous informe sur sa longue tradition. Dès 1806, l’apprentissage du français était une discipline scolaire obligatoire dès l’école primaire. Des écoles secondaires de français ont vu leur nombre croître au fil du siècle (les écoles françaises préparaient aux métiers du commerce et de la navigation, les écoles latines préparaient à l’université). Ainsi, des personnes appartenant à diverses communautés partageaient le français comme langue domestique. Cependant, le français était davantage enseigné aux enfants de familles aisées – comme langue de distinction sociale et langue de la culture – avec un précepteur ou une gouvernante francophone, souvent Suisse. De nombreux ouvrages en français (d’écrivains français ou étrangers) étaient conseillés pour la lecture des enfants : ces textes étaient, plus que d’autres, aptes à former l’intellect, la pensée, le discernement et le goût pour la pureté de la langue (formation identitaire de l’apprenant). De nombreux ouvrages en français s’inscrivaient dans le contexte historique et étaient parfois un hymne à des personnages célèbres de l’histoire du pays, incitant le lecteur à privilégier les valeurs nationales hollandaises et entretenir l’amour de la patrie. Les romans de Jacob van Lennep, grand historiciste de la Hollande, furent traduits en français et édités dans les deux langues aux Pays-Bas. La pratique du voyage en France impliquait une bonne connaissance de la langue et de nombreux journaux de voyage de jeunes néerlandais de bonne famille sont rédigés en français ; cette démarche pouvait être un bon exercice pour améliorer ses compétences linguistiques. Voir STRIEN-CHARDONNEAU Madeleine van et KOK ESCALLE Marie-Christine, « Le français aux Pays-Bas (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) : de la langue du bilinguisme élitaire à une langue du plurilinguisme d’éducation », *Documents pour l’histoire du français langue étrangère ou seconde*, n° 45, 2010, p. 123-156.

<sup>303</sup> Dessins conservés au cabinet des dessins du Rijksmuseum, d’Amsterdam (inv. : RP-T-1981-91, carnet de vingt-trois feuillets ; RP-T-1974-9A, vingt feuilles détachées d’un carnet).

<sup>304</sup> Lettre inédite de Florent Prisse à Willem de Famars Testas depuis Paris datée du 4 juillet 1858. Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, archives [19.6.2/3 – C240].

<sup>305</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 158. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 210. Nous soulignons les mots en français dans le texte. Le « coup de grace » désigne la dernière étape du voyage avant un dernier passage par Le Caire pour préparer le retour. Testas avait compté sur

publiée dans *L'Histoire de l'art égyptien* représente le pilier dans son intégrité originelle. Les ruines nombreuses ont obligé Prisse à recomposer par souci didactique des éléments détruits<sup>306</sup>. Les « piliers-caryatides » sont reproduits à partir des photographies de Jarrot (fig. 40b) et des dessins de Famars Testas et ils sont restitués d'après les piliers osiriaques du temple de Memnon à Gournah. Dans cet exemple, le souci d'exactitude cher à Prisse est ainsi tempéré et témoigne d'une pratique de la reconstitution qui s'avère courante dans ses publications.

Les relevés réalisés par les trois artistes en Égypte trouvent leur aboutissement dans les publications, par livraisons, de *L'Histoire de l'art égyptien* et de *L'Art arabe*. Famars Testas a reçu l'ensemble des livraisons, soit cent-soixante planches de la première publication et deux cents planches de la seconde, comme lui avait promis Prisse<sup>307</sup>. Parmi celles-ci, le nom du Néerlandais n'est mentionné que sur sept planches<sup>308</sup>. Pourtant, la *Liste [des] occupations* que Famars Testas a fait pour Prisse compte cent-quatre-vingt-huit numéros dont certains sont au pluriel ; quatre-vingt-sept « occupations » concernent *L'Art arabe*, cent-une sont reliées à *L'Histoire de l'art égyptien* et des « analogies » évidentes peuvent être établies entre les dessins et les planches éditées<sup>309</sup>. Il est bien évident que cette liste tenue par Testas n'est pas exhaustive. Elle permet néanmoins de donner une idée de l'ampleur des techniques et des sujets que l'artiste a dû employer. Elle permet parfois de rapprocher une description et une planche éditée par Prisse. Il est assuré que les travaux de Willem de Famars Testas ont été à l'origine de nombreuses planches. Marie-Claire Saint-Germier propose une attribution à, au moins, trente planches pour chacune des deux éditions<sup>310</sup>. Elle précise l'origine de ce défaut : Famars Testas n'a contribué qu'à fournir une documentation qui a aidé à réaliser la maquette de la lithographie. Prisse se considère alors comme le maître d'œuvre du résultat final<sup>311</sup>, il semble donc qu'il se soit approprié la parenté des visuels. Pourtant, l'importance de l'aide apportée par le Néerlandais mérite d'être réévaluée. Plusieurs planches sont clairement le produit d'une combinaison de diverses sources qui auraient été produites par Famars Testas, Jarrot ou Prisse mais pas seulement. Lorsque commence la publication de *L'Art arabe*, une décennie après le voyage (1869 pour la première livraison), il était évident pour Prisse de compléter ses sources primaires par de nouveaux documents. Il avait ainsi envisagé un nouveau

---

un séjour de six à huit mois à l'étranger. Les promesses d'un départ ne furent jamais tenues par Prisse d'Avannes, ce qui démoralisait les deux artistes qui l'accompagnaient. Le Néerlandais éprouvait une forte nostalgie des Pays-Bas que l'on peut lire dans les lettres envoyées à ses parents.

<sup>306</sup> SAINT-GERMIER Marie-Claire, *op. cit.*, 2013, p. 117. La restitution est pourtant une pratique qu'il avait critiquée dans les publications de Pascal Coste.

<sup>307</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 161. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 211. « Vous pourrez juger par vous-même [des nouveautés que contiendra les ouvrages], puisque M<sup>r</sup> Prisse m'a promis une copie de son 'L'Art Egyptien' et une sur l'Architecture Arabe » écrit Famars Testas à ses parents le 17 mars 1860.

<sup>308</sup> *L'Histoire de l'art égyptien* : vol. 1, pl. XXXIV, XXXV, XLV ; vol. 2, pl. XXX, XLVI, LXXXIII ; *L'Art arabe* : vol. 3, pl. CXXXIV.

<sup>309</sup> MOLS Luitgard, *op. cit.*, p. 424-428 et 432-436.

<sup>310</sup> SAINT-GERMIER Marie-Claire, *op. cit.*, p. 118.

<sup>311</sup> *Ibid.*

voyage en Égypte pour amasser des éléments complémentaires et mettre à jour ses relevés mais finalement cette expédition n'aura pas lieu. Prisse se rapprocha alors de Girault de Prangey par l'intermédiaire de son ami Charles Cournault (1815-1904) pour reproduire ses lithographies dans les planches de *L'Art arabe*. Pour l'aider dans son entreprise, il acheta de nombreuses photographies que l'on retrouve aujourd'hui dans son fonds à la Bibliothèque nationale de France<sup>312</sup>. Les lithographes qui ont réalisé les planches furent eux-aussi nombreux pour traduire les modèles de Prisse. La médiocre dextérité de certains d'entre eux à restituer la figure humaine exaspérait l'égyptologue qui fut contraint par l'éditeur à proposer davantage de planches d'ornements que de vues de monuments avec figures<sup>313</sup>.

## 2. Willem de Famars Testas et la photographie.

La présence d'un photographe lors de l'expédition d'Émile Prisse d'Avennes de 1858-1860, s'inscrit dans un mouvement global de campagne de prise de vue en Égypte engagée peu de temps après l'annonce de l'invention de la photographie en 1839. Scientifiques en missions officielles et amateurs, chargés de l'encombrant matériel photographique, se croiseront en Orient. Willem de Famars Testas et le photographe Jarrot ont travaillé ensemble pour produire des images qui allaient servir d'études préliminaires aux lithographies en couleur des ouvrages de Prisse. L'artiste néerlandais a retouché au crayon et à l'aquarelle un certain nombre de photos de Jarrot répertoriées sous le nom de photographies peintes. Elles constitueront une aide précieuse pour le peintre.

### a) La photographie en Égypte autour de 1858-1860.

Dès la création du daguerréotype en 1839, l'Égypte attira de nombreux photographes qui ont traduit leur fascination face aux vestiges pharaoniques et devant les monuments musulmans. Frédéric Goupil-Fesquet (1817-vers 1878)<sup>314</sup>, qui accompagnât son oncle Horace Vernet en Égypte en 1839, est connu pour être l'un des premiers, sinon le premier, à rapporter d'Orient des prises de vue qui, bien que perdues, sont connues par la lithographie<sup>315</sup>. L'amateur canado-suisse Gaspard-Pierre Gustave Joly de Lotbinière (1798-1865) photographia l'Égypte au même moment. En 1842, le peintre Joseph Philibert Girault de Prangey s'aventura en Orient (Égypte, Syrie, Palestine et Turquie) lors d'un Grand Tour<sup>316</sup> et rapportera près de mille plaques. En hiver 1845-1846, Jules Itier (1802-1877) réalisa trente

---

<sup>312</sup> On peut retrouver des photographies de Maxime Du Camp, Ernst Benecke, John B. Green, Félix Teynard, le vicomte de Banville, Wilhelm Hammerschmidt, Gustave Le Gray, Théodule Devéria, Émile Béchard entre autres.

<sup>313</sup> BANAS Paulina, art. cit., 2018, p. 68-69.

<sup>314</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, 1999, p. 19-20. Voir également AUBENAS Sylvie, « L'aventure des daguerréotypistes », Voyage en Orient (site de l'exposition "Voyage en Orient, photographies : 1840-1880" qui a été présentée à la Bibliothèque nationale de France, du 16 octobre 2001 au 13 janvier 2002). En ligne : [http://expositions.bnf.fr/veo/orient\\_photo/text05.htm](http://expositions.bnf.fr/veo/orient_photo/text05.htm) (consulté le 16 mars 2020).

<sup>315</sup> LEREBOURS Noël-Marie Paymal, *Excursions daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe*, Paris, Rittner et Goupil, 1841-1842, 2 vol. Les 111 gravures calquées sur des daguerréotypes furent réalisées par Frédéric Goupil-Fesquet et Frédéric Martens d'après des photographies de Pattinson, Goupil-Fesquet, Joly de Lotbinière, Jomard et Lerebours.

<sup>316</sup> DUTHOIT Christophe, *op. cit.*, p. 52-67.

daguerrotypes en Égypte alors qu'il se rendait en Chine pour une mission commerciale<sup>317</sup>. Peu nombreux sont les photographes à avoir entrepris le voyage dès 1839, lestés d'un matériel photographique qui présentait plusieurs inconvénients : la cherté de la production, la longueur du temps de pose et la fragilité des plaques de verre ou l'impossibilité de reproduction des daguerrotypes. Sylvie Aubenas souligne les grandes lacunes qui s'imposent à ceux qui tentent de recenser les premiers photographes en Orient : « les voyageurs attestés mais dont il ne reste aucune image sont aussi nombreux que les images conservées mais dont on ne sait rien, sans parler de tous les voyages photographiques qui n'ont laissé aucune trace »<sup>318</sup>.

Le médium venait à peine d'être inventé que les améliorations techniques se succédaient déjà rapidement. Les années suivantes, les photographes, qu'ils soient français ou britanniques mais aussi allemands, italiens ou turcs, suivent l'évolution rapide des procédés : à la plaque métallique des débuts succèdent la plaque de verre puis le négatif papier (calotype) dans les années 1850 – bien que ce dernier ait été mis au point par William Henri Fox Talbot (1800-1877) en 1841 il fut « peu pratiqué avant la décennie suivante »<sup>319</sup>. Les années 1850-1880 représentent l'âge d'or de la photographie en Orient, comme l'a défini Sylvie Aubenas<sup>320</sup>, et certaines des plus belles réalisations seront produites lors de ces années notamment grâce à la qualité des albums photographiques de Maxime Du Camp<sup>321</sup> publié en 1852, John B. Greene (1832-1856)<sup>322</sup> publié en 1854, Auguste Salzmann (1824-1875)<sup>323</sup> en 1856, Félix Teynard (1817-1892)<sup>324</sup> en 1858 et Louis de Clercq (1836-1901)<sup>325</sup> en 1860.

Dans les années 1860 et jusqu'aux années 1880, période « de la production commerciale de qualité »<sup>326</sup>, les négatifs sur plaques de verre sont majoritaires. Ils sont employés par des photographes professionnels, parfois installés en Orient, mais aussi par des archéologues, ingénieurs, écrivains, artistes et par des amateurs en voyage dont la production n'aura pas la qualité de prises de vues des décennies précédentes. Parmi les photographes qui se sont installés dans les principales villes du Proche et du Moyen-Orient et qui ont produit un corpus d'œuvres qui surprend parfois plus en quantité qu'en qualité, nous pouvons citer trois noms qui constituent les meilleures exceptions<sup>327</sup> : Wilhelm

---

<sup>317</sup> BOCARD Hélène, *op. cit.*, p. 158.

<sup>318</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, p. 21.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>321</sup> DU CAMP Maxime, Égypte, Nubie, Palestine, Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, Paris, Gide & Baudry, 1852.

<sup>322</sup> GREEN John Beasley, *Le Nil : monuments, paysages, explorations photographiques*, Lille, Imprimerie photographiques de Blanquart-Évrard, 1854.

<sup>323</sup> SALZMANN Auguste, Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la Ville sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours, Paris, Gide & Baudry, 1856, 3 vol.

<sup>324</sup> TEYNARD Félix, Égypte et Nubie : sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire, Paris, Goupil et Cie ; Londres, E. Gambart and Cie, 1858.

<sup>325</sup> DE CLERCQ Louis, Voyage en Orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq, 1858-1859, s.l. (chez l'auteur), s.d. [1860], 6 vol.

<sup>326</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, 1999, p. 18.

<sup>327</sup> ANDRIES Pool, « Fotografie in de 19e eeuw », *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 22<sup>e</sup> année, n° 3 « Fotografie uit de pionierstijd », été 1984, p. 86.

Hammerschmidt (v. 1830-v. 1869) qui s'installa au Caire en 1860, Gustave Le Gray (1820-1884) établi lui aussi au Caire en 1864, Félix Bonfils (1831-1885) qui ouvrit un atelier à Beyrouth en 1867 ou Émile Béchard (1844-1891?) qui s'installa au Caire à une date inconnue, vers 1870<sup>328</sup>, et jusqu'en 1880<sup>329</sup>. La qualité indéniable de leurs tirages offre des prises de vues qui seront remarquées lors des Expositions universelles.

L'égyptologue allemand Karl Richard Lepsius (1810-1884) se forma avec zèle à la technique photographique et au tirage pour maîtriser parfaitement un médium dans lequel il croyait lui être d'une grande aide lors de son expédition de 1842-1845, mais il rentra à Berlin sans photographie. C'est auprès de Gustave Le Gray que l'égyptologue franco-américain John B. Greene apprit la technique photographique avant de se rendre en Égypte dès 1853 – il y mourut à vingt-quatre ans en 1856 lors d'une troisième expédition. Il constitua un impressionnant ensemble de négatifs très organisés fixant des vues de vestiges ou de rues, de paysages ou de monuments et de détails architecturaux dans lesquels la composition d'ensemble semble primer sur la précision du sujet. Émile Prisse d'Avennes, n'était ainsi pas le premier archéologue à deviner les qualités qu'offrait ce support et il apparaît évident qu'il ait choisi d'être accompagné d'un photographe pour sa mission ; les tirages du fonds Prisse à la Bibliothèque nationale de France constituent l'un des fonds les plus riches que l'on ait sur l'architecture du Caire.

Les sites encore ensablés, les ruines non redressées et les rues du Caire sont souvent exempts de figure humaine en raison du long temps de pose. Mais, progressivement, avec l'évolution technique faisant diminuer le temps d'exposition, les photographies se peuplent de figures<sup>330</sup>, autochtones pris sur le vif ou Européens prenant la pose au milieu de ruines pharaoniques ou gravissant les pyramides. Certaines prises de vue sont au contraire volontairement exemptes de vie humaine, un choix subjectif visant à monumentaliser l'architecture, comme Auguste Bartholdi en avait fait le choix dans la plupart de ses photographies en Égypte en 1855 – alors qu'il accompagnait les peintres Narcisse Berchère (1819-1891), Édouard Imer (1820-1881), Léon Belly (1827-1877) et Jean-Léon Gérôme –, ou à expurger l'agitation humaine pour gommer la misère locale et ne conserver que l'immuabilité du patrimoine islamique.

#### b) De l'utilité des photographies dans l'œuvre de Famars.

Au retour d'Égypte, l'influence de ces photographies peintes, véritables auxiliaires à l'imagination picturale, fut déterminante sur l'œuvre de Testas. Le rapprochement de plusieurs clichés nous permet de découvrir les étapes successives de la création de l'artiste, et les représentations de la rue

---

<sup>328</sup> MALESCI Francesca Fiorelli (dir.), *Voyage en Orient. L'Égypte du photographe Émile Béchard*, cat. exp. (Pau, musée national et domaine du château de Pau, Maison Baylaucq, 7 novembre 2014 - 30 janvier 2015), Livourne, Sillabe, 2014, p. 28.

<sup>329</sup> CAZENTRE Thomas, « Photographes au Caire dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle : les ateliers commerciaux », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *op. cit.*, 2015, p. 232-234.

<sup>330</sup> BOCARD Hélène, *op. cit.*, 2015, p. 159.

Bab el-Wazir avec la madrasa Umm al-Sultan Sha'ban en perspective sont particulièrement significatives (**fig. 45a-d**). C'est le long de cette rue, d'un quartier densément peuplé du vieux Caire, qu'ont été érigées de nombreuses fondations religieuses monumentales<sup>331</sup> parmi lesquelles la mosquée sépulcrale-madrasa Umm al-Sultan Sha'ban, construite par le sultan mamelouk al-Ashraf Sha'ban en 1369. À sa mort, en 1376, le complexe n'est pas terminé mais le sultan y est tout de même enterré auprès de sa mère.

Une photographie (**fig. 45a**) de la rue Bab el-Wazir prise par Jarrot en 1859 est un type d'épreuve classique que pouvait fournir le photographe avec une gamme de valeurs de tons bien équilibrée mais qui est, certes, largement retouchée avec une méthode qui semble être celle des ciels blancs développée par Gustave Le Gray<sup>332</sup>. Certains photographes noircissaient des zones de négatifs afin d'avoir sur le tirage positif un ciel pur sans trace de solarisation excessive. Sur la photographie de Jarrot, toute la partie supérieure des bâtiments sur la droite est amputée et les contours du minaret sont d'une netteté dure ; ils témoignent de l'usage probable de cette technique. L'emploi du calotype, procédé surtout employé dans la prise de vue de paysages ou de monuments, a permis un assez bon rendu des détails – malgré le léger flou caractéristique des négatifs papier – notamment ceux des moucharabiehs sur la gauche du cliché, mais ne permet pas de saisir la foule à cause du temps de pose de quelques minutes. Les silhouettes mouvantes créent ainsi des traces fantomatiques peuplant les rues. La seconde vue de la même rue (**fig. 45b**), conservée à Amsterdam, est un tirage de 1859 sensiblement identique mais tiré volontairement pâle sur lequel Testas a souligné à l'aquarelle et à la plume les détails architecturaux des moucharabiehs et a renforcé la nuance de certaines pierres et zones d'ombres. Au Caire, en 1859, Famars Testas réalisa une étude sur le modèle (« ad. nat. del. ») qui semble reprendre l'angle de vue de la photographie (**fig. 45c**). Les mêmes éléments structurants rythment la composition où est présent un côté pittoresque et conventionnel, comme très souvent dans l'œuvre peint du néerlandais qui sut attirer et distraire le public européen. Le personnage féminin, alanguie près de son âne au premier plan, participe de cette séduction facile. L'œil du peintre a isolé le sujet flatteur pour susciter l'enthousiasme, malgré le manque de spontanéité frappant. Au retour d'Égypte, l'artiste a ensuite, à une date inconnue envisagé de retranscrire son étude en plus grand format dont nous n'avons, si toutefois il a existé, aucune trace. Un dessin de grandes dimensions, mis au carreau (**fig. 45d**), tant à confirmer que le projet a été exécuté. La composition respecte la même multiplication des corbeaux soutenant les moucharabiehs sur le côté gauche de la rue dont la perspective est close par un bâtiment signalé, comme sur les photographies, par son minaret. Ce dernier présente des similitudes avec celui du cliché retouché : l'alternance de bandes de pierres colorées au premier niveau, les baies surmontées par un motif de chevrons et par un

<sup>331</sup> BEHRENS-ABOUSEIF Doris et DENOIX Sylvie, « Le Caire », dans Jean-Claude GARCIN (dir.), *Grandes villes méditerranéennes du monde musulman médiéval*, Rome, École française de Rome, 2000, p. 177-203.

<sup>332</sup> AUBENAS Sylvie (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale de France, 19 mars - 16 juin 2002), Paris, Gallimard ; Paris, BnF, 2002, p. 272 et 291.

évasement orné de muqarnas, les deux derniers niveaux, enfin, sont semblables bien que schématisés à l'extrême. L'artiste réussit là une saisissante reconstitution pittoresque, mais archéologiquement peu exacte. Il est rare d'avoir conservé autant d'étapes de création pour une œuvre de Famars Testas, cette succession de pièces est donc précieuse pour comprendre sa démarche.

Tout comme Prisse d'Avennes, le Néerlandais rapporta quelques photographies de son séjour égyptien et les compléta lors de son second voyage en Orient en 1868. Le Teylers Museum de Haarlem conserve dans les dossiers relatifs à l'artiste, une vingtaine de tirages de différentes époques, attribués à Édouard Jarrot (KF 1966 008-010, 014), Albert Goupil (KF 1966 001-003), Maxime Du Camp (KF 1966 011), Désiré Ernié (1830-v. 1885) (KF 1966 004-007) et Wilhelm Hammerschmidt (cat. 230, KF 1966 013). L'influence de celles-ci sur son œuvre n'est pas certaine ou pas directement liée<sup>333</sup>. Mattie Boom aime imaginer que la photographie représentant Baalbek de Gustave Le Gray conservée au Rijksmuseum (inv. : RP-F-00-80), dont le mode d'acquisition est inconnu, a été rapportée par Famars Testas qui a dîné avec le photographe le 18 février 1868<sup>334</sup>.

c) Un travail commun de Famars Testas et Jarrot : les photographies peintes.

Les liens qu'entretenait Willem de Famars Testas avec la photographie ont été ébauchés dans les études consacrées au Fonds Prisse d'Avennes en 2011<sup>335</sup> et en 2013<sup>336</sup>, mais également dans un article publié en 1994<sup>337</sup>. Tous se consacrent au travail commun entre le Néerlandais et le jeune photographe parisien Édouard Jarrot en 1858-1860, collaboration bien documentée matériellement qui permet de comprendre la méthode de travail et l'impact de ce matériau sur la carrière de Famars Testas.

Il serait utile ici de préciser la place de la photographie dans l'expédition de Prisse d'Avennes ; à cause d'une longue dysenterie de plusieurs semaines dont a souffert Jarrot, les projets de l'expédition ont « pris un retard considérable »<sup>338</sup>. Il semble donc que la photographie devait occuper une place plus importante qu'elle ne l'a occupée réellement. Le rôle de la photographie devait initialement avoir été envisagé comme primordial pour constituer de nombreuses prises de vue dont la précision aurait complété les relevés, dessins et calques. C'est probablement, sous leur influence que Willem de Famars Testas comprit l'importance documentaire que pouvait constituer ce médium pour un travail de peintre. Il prendra soin de faire photographier ses œuvres selon des modalités précises, mises au point lors de sa collaboration avec Jarrot, qui seront développées plus loin.

En Égypte, Prisse d'Avennes a constitué un corpus de première importance composés de croquis, relevés divers et photographies ; Famars Testas constitua lui-aussi un ensemble similaire mais d'un

<sup>333</sup> BOOM Mattie, art. cit., p. 201 (n. 55).

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>335</sup> AUBENAS Sylvie et al., *op. cit.*, 2011, p. 122-127, 132, 136-137 et 151.

<sup>336</sup> VOLAIT Mercedes (dir.), *op. cit.*, 2013, p. 83-87 et 169-170.

<sup>337</sup> BOOM Mattie, art. cit..

<sup>338</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 63. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 192-193.

volume moindre. Les contraintes du climat égyptien ont amené Jarrot à changer de technique de prise de vue<sup>339</sup> et témoignent de sa parfaite maîtrise de la photographie. Les premiers tirages présentant des défauts<sup>340</sup> sont, au regard de ceux n'en présentant pas, des témoins des vicissitudes du photographe. Ainsi, les négatifs sur papier salé et ceux sur verre à l'albumine furent préférés aux négatifs sur verre au collodion, vite abandonnés car ne supportant pas la chaleur. Les deux types de tirages positifs connus étaient pratiqués : sur papier salé et sur papier albuminé. Négatifs et tirages furent choisis en fonction de leurs caractéristiques et en fonction du sujet, « pour obtenir le rendu le plus net et fidèle »<sup>341</sup>. La grande maîtrise de l'art du tirage par Jarrot lui permettait de mettre en valeur certains détails, certains jeux d'ombres et la plasticité dans l'agencement des volumes, dans les scènes de rue en particulier.

Aux côtés de photographies classiques, certaines photographies de cet ensemble, qu'elles soient du Caire ou des monuments pharaoniques, présentent la particularité d'avoir été peintes. Famars Testas travailla sur des tirages assez pâles qui semblent avoir été tirés dans le seul but d'être retouchés<sup>342</sup>. Était-ce une réalisation volontaire ou un produit né du hasard ou d'une erreur ? Nous ne le saurons sans doute jamais. Testas mentionna dans sa *Liste de mes occupations* des retouches sur « photographies avariées ». Malgré cette désignation révélatrice, ce procédé fut exploité en partie par Prisse : ces grands clichés<sup>343</sup> servirent d'études préliminaires aux lithographies en couleur qui allaient ensuite illustrer les livres de l'égyptologue. Comme dans le travail de peintre, la photographie est ici un intermédiaire commode et rapide entre la réalité et l'œuvre aboutie<sup>344</sup>.

Au moment de l'expédition de Prisse, les photographies peintes existaient déjà depuis quelques années. La peinture sur tirages remonte à la fin des années 1840<sup>345</sup> et, en 1858, Casimir Lefebvre publie son *Guide du peintre-coloriste : comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype [...] et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile*<sup>346</sup>. L'activité de

---

<sup>339</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, 1999, p. 29-30. AUBENAS Sylvie et al., *op. cit.*, 2011, p. 122-139. FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 53. En version française : FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 2013, p. 191.

<sup>340</sup> Comme par exemple le cliché d'un chamelier sur sa monture présentant des traces de coulures : Édouard Jarrot, *Bédouin sur son chameau*, 1858, photographie (papier salé-négatif verre au collodion), 22 × 14,1 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France (cote : NAF 20442 (3), 27-VII-3, f° 98).

<sup>341</sup> AUBENAS Sylvie et al., *op. cit.*, 2011, p. 122.

<sup>342</sup> SIEGENFUHR Romain, « Les photographies du Caire peintes par Willem de Famars Testas », dans Francine GIESE et Ariane VARELA BRAGA (dir.), *The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, Berne, Peter Lang, 2016, p. 35-50.

<sup>343</sup> Environ 37 × 28 cm, ce qui implique l'usage d'un appareil pouvant produire un négatif de même format.

<sup>344</sup> AUBENAS Sylvie, « Émile Prisse d'Avesnes (1807-1879), Willem de Famars Testas (1834-1896) et A. Jarrot », *Voyage en Orient*. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/veo/photographes/ssindex05.htm> (consulté le 16 mars 2020).

<sup>345</sup> HEBEL François (dir.), *Rencontres d'Arles 2007 : 38e édition*, catalogue d'exposition (Espace Van Gogh, Arles, 3 juillet - 16 septembre 2007), Arles, Actes Sud, 2007, p. 170. Voir également : GRIFFITHS Alan, « Painting on photographs: A 19th Century perspective » (exposition en ligne), Luminous-Lint. *Photography: History, Evolution and Analysis*. s.d. En ligne : <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/ THEME Painting on photographs 01> (consultée le 20 octobre 2015).

<sup>346</sup> Selon lui, la retouche en peinture des photographies était un des « moyens les plus convenables pour donner la vie qui manque à la photographie, non pas comme forme, mais comme couleur, sans pour cela lui ôter de ce qu'elle a de beau et de vrai » (LEFEBVRE Casimir, *Guide du peintre-coloriste : comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile*, Paris, Desloges, 1858, p. 36). Il distingue la retouche en noir, à l'aquarelle (qu'utilisera Famars Testas), au pastel, à la gouache

photographies peintes de Jarrot et Testas rejoignait donc des démarches contemporaines, mais différait de celles-ci par sa spécificité d'association d'une scène pittoresque et de la réalité photographique. Cela reste une production unique qui ne connaîtra que quelques rares équivalents<sup>347</sup>. Alors que la photographie permet de fixer « l'empreinte précieuse et incontestablement fidèle, que le temps ni l'espace ne peuvent affaiblir »<sup>348</sup>, Testas et Jarrot ont choisi de retoucher des tirages afin de garder en souvenir leurs visions du Caire, différentes de la simple vérité. Certains clichés, pris entre juin 1858 et juin 1859, présentent des retouches particulièrement significatives. Ces retouches se différencient selon deux approches.

La première consiste à souligner des détails d'architecture ou d'ornement, peu apparents sur les photographies, à renforcer les ombres et à préciser des contours des monuments permettant à Prisse d'Avignes de constituer une documentation précise où chaque détail est scrupuleusement conservé par la prise de vue « améliorée ». Parmi de nombreux exemples, la bibliothèque nationale de France conserve des photographies de reliefs des monuments égyptiens, comme le retour triomphal de Séthi Ier et le même roi sur son char frappant de sa harpe un chef des Chétas (NAF 20435 (2), 20-X-4, f° 4 et f° 7) ou encore le dôme de la mosquée de Mohammed Djanum (NAF 20440, 25-I-8, f° 3) où les sujets sont précisés au crayon pour en souligner les contours mal visibles sur l'épreuve. Les retouches consistant à une colorisation complète de la planche entrent dans cette typologie car il s'agit d'un moyen de garder le souvenir des couleurs d'un motif et d'en préciser les détails ; la photographie peinte figurant un chapiteau cratéiforme de Philae (NAF 20437, 22-XV-1, f° 11) en constitue un bel exemple. Le Teylers Museum de Haarlem conserve plusieurs photographies dont les retouches sont peu significatives<sup>349</sup> et correspondent à cette approche. Une photographie se distingue des autres, *Moucharabieh au Caire*<sup>350</sup> (KT 1716), sur laquelle les détails architecturés ont été mis en avant par un lavis d'encres brune et grise, accentuant les ombres. Les retouches s'attachent surtout à préciser de

---

et à l'huile. Il précise que les tirages doivent être fait par paire, l'un retouché et l'autre pour servir de guide (p. 38).

<sup>347</sup> Mentionnons la production du graveur et photographe écossais James Robertson (1813-1888). Installé dès 1843 à Istanbul, il s'associa en 1853 aux frères Beato, Felice (1832-1909) et Antonio (v. 1825-1906), avant d'ouvrir l'un des premiers studios de photographie commerciale dans le quartier de Péra. Spécialisé dans les vues d'architecture et les études de costumes ottomans, il est réputé pour avoir réalisé la plus ancienne vue panoramique d'Istanbul (1856-1857) et pour avoir couvert les nombreux conflits britanniques en Orient (dont la guerre de Crimée, l'un des premiers conflits largement documentés par la photographie). Dès le début des années 1850, Robertson rehaussa de couleurs (peinture à l'huile ou aquarelle) certaines photographies pour donner le sentiment de couleur qui faisait défaut alors à ce support. Voir LACOSTE Anne, *Felice Beato. A photographer on the Eastern Road*, Los Angeles, Getty Publications, 2010, p. 1-2, 16-17 et 184-185 et OZTUNCAJ Bahattin, *James Robertson : Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*, Istanbul, Eren, 1992, p. 19-26.

<sup>348</sup> GIRAULT DE PRANGEY Joseph Philibert, « Lettre à Arnaud de Montor, Beyrouth, 4 août 1844 », dans Philippe QUETTIER (dir.), *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892*, cat. exp. (musées de Langres, 1998), Langres, Dominique Guéniot éd., 1998, p. 86.

<sup>349</sup> Voir dans les annexes les n° **KF 1966 001, 002, 004, 008, 009, 010**. Remarquons les *Colosses de Memnon* de Wilhelm Hammerschmidt (**KF 1966 013**) et le *Tombeau des sultans mamlouks* de Maxime Du Camp (**KF 1966 011**) dont les détails architecturaux ou des détails des ornements sont soulignés au crayon et au lavis gris car étaient peu visibles. Ces retouches permettent de garder le souvenir de détails dont l'esprit aurait tendance à en oublier la précision.

<sup>350</sup> Édouard Jarrot (photographe) et Willem de Famars Testas (dessinateur), *Moucharabieh au Caire*, septembre 1858-mai 1859, photographie retouchée (papier salé-négatif papier salé, crayon graphite et encres grise et brune), 37,8 × 28 cm, Haarlem, Teylers Museum (inv. : KT 1716).

façon détaillée le travail du bois des consoles du moucharabieh. L'ajout au crayon graphite d'une silhouette d'une tête féminine visible au travers d'une fenêtre vient animer le sujet et rejoint discrètement le second type.

La seconde typologie de retouches regroupe des tirages qui ont subi de plus grandes interventions comme l'ajout de personnages, au crayon et à l'aquarelle, venant animer le premier plan et transformer une photographie d'architecture en scène de genre pittoresque. Ces épreuves, bien qu'elles soient conservées dans le fonds Prisse, n'ont pas été utilisées pour la réalisation de planches de *L'Art arabe* ou de *L'Histoire de l'art égyptien*. Parmi elles, la vue porte Bab el-Charieh (fig. 41), la vue de la ruelle Dart Touloun (fig. 42) ou encore l'intérieur ensablé de la mosquée El-Hakem (fig. 43) dans un état de délabrement avancé. Sur ces clichés, où l'architecture simplement représentée occupe une grande part de la composition, des personnages et des animaux sont représentés dans des activités quotidiennes mais dans un agencement assez statique qui manque de spontanéité. Ces scènes de genre donnent vie à la photographie où ne sont jamais figurés les passants, seuls les figures immobiles ont été capturées par la prise de vue au long temps de pose. C'est le cas pour le cliché de la niche du portail de la mosquée de Sultan Hacem (fig. 44a-b) où un homme faisait sa sieste au moment de la prise de vue. Cet exemple est intéressant car il permet de confronter le tirage classique et le tirage pâle peint par Famars Testas qui a souligné au crayon les détails des muqarnas et des colonnettes encadrant la niche et a retravaillé complètement le dormeur qui apparaît davantage comme un personnage dessiné que comme une figure photographiée.

L'atout esthétique de ces exemples consiste dans l'association de détails précis de l'architecture, de l'ornementation, sculptée ou plaquée – qu'il s'agisse des moucharabiehs ou de la céramique murale colorée –, et de figures pittoresques peu vraisemblables dont le rôle est d'apporter vie et animation à un tirage. Sur ces épreuves, le style du peintre néerlandais est très reconnaissable. Là encore, les personnages aux visages schématiques, la présence fréquente d'enfants ou d'animaux et un réalisme accordé aux scènes quotidiennes et ordinaires ainsi qu'aux détails pittoresques. À plus d'un titre, la vue de la porte Bab el-Charieh est tout à fait exceptionnelle, tant la fusion entre la photographie et les retouches est remarquable. D'infimes retouches au lavis brun soulignent avec justesse des détails photographiés, le lavis gris, plus visible, apporte des ombres nécessaires. Un travail au crayon et au lavis recompose entièrement l'animation – certes peu réaliste pour une vue d'un vieux quartier du Caire où l'animation était importante – par quelques figures devant des boutiques, placées avec équilibre dans l'espace, témoignant du sens de la composition du peintre.

Famars Testas magnifie l'architecture islamique par un effet d'amplification des volumes des bâtiments. Parfois le sommet des constructions n'est pas représenté concourant là encore à

monumentaliser l'architecture. Comme l'avait justement analysé Luitgard Mols<sup>351</sup>, les personnages sont écrasés par la monumentalité de l'architecture : leur proportion est volontairement réduite pour augmenter l'aspect imposant des masses architecturales des hautes maisons cairottes. Testas a donc pris des libertés et ses ajouts permettent de composer des scènes de rue assurément non vues en l'état mais reconstituées, rejoignant ainsi la pratique typique des peintres orientalistes tout en conservant, néanmoins, un style réaliste, loin des visions romantiques de l'Orient.

Cette expérience fut une formation rare pour Testas, grâce à laquelle il a su remarquer quelle scène, quel détail pittoresque, quel détail d'architecture ou quelle « couleur locale » était le plus à même de séduire l'œil du sédentaire européen. Sylvie Aubenas note que « la photographie est ici un intermédiaire commode et rapide entre la réalité et l'œuvre aboutie »<sup>352</sup>.

### 3. Les heureux bénéficiaires du séjour ; découvrir et saisir la spécificité des arts pharaoniques et musulmans.

Willem de Famars Testas fait partie des peintres qui voyagent dans le temps<sup>353</sup>. Tout aussi éprouvante qu'elle fut, cette expérience lui permit d'acquérir une connaissance qu'aucun artiste néerlandais contemporain ne possédait alors sur l'architecture pharaonique et islamique, les paysages de la Haute et Basse Égypte, la civilisation égyptienne et le mode de vie des habitants. Grâce à son travail pour Prisse d'Avennes, il s'était passionné pour l'Égypte ancienne. Imprégné par les sites archéologiques qu'il a visités, copiés et dans lesquels il a bivouaqué, il s'était naturellement tourné vers l'Antiquité pharaonique pour y puiser des sujets, et pratiquer de l'archéologisme pictural<sup>354</sup> que l'on associe plus volontiers au peintre néerlandais Lourens Alma Tadema<sup>355</sup>. Ces deux artistes auront été – presque au même moment (1859) – les seuls Néerlandais à représenter des sujets égyptisants. C'est une Égypte réelle qui se découvre à travers les relevés et photographies que l'artiste fera revivre de manière idéalisée dans les illustrations du *Roman de la momie* de Gautier.

#### a) Le premier projet d'illustration de Willem de Famars Testas : *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier.

Émile Prisse d'Avennes avait conseillé au peintre néerlandais la lecture du *Roman de la momie*

---

<sup>351</sup> MOLS Luitgard, *op. cit.*, p. 430.

<sup>352</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, p. 30.

<sup>353</sup> WARMENBOL Eugène, *op. cit.*, 2012, p. 304.

<sup>354</sup> PELTRE Christine, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2018 (éd. augmentée), p. 191-198.

<sup>355</sup> Lourens Alma-Tadema a produit une vingtaine de toiles égyptisantes dont *Passe-temps en Égypte ancienne* (1863, Preston, Harris Museum and Art Gallery, inv. : PRSMG : P8) et *La mort du premier-né du pharaon* (1872, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. : SK-A-2664), remarquables pour leur justesse archéologique, qui reçurent respectivement en 1864 et 1878 une médaille d'or au Salon de Paris. Cette propension pour l'exactitude archéologique doit sans doute beaucoup à l'atelier de Louis De Taye que Tadema fréquente en 1856. Il transmettait des outils, basés sur une réelle histoire de l'art, pour saisir les particularités d'une civilisation afin de rendre justement sa sensibilité dans un travail de composition soignée et documentée en atelier. Alma-Tadema était dans cette veine, nourrissant ses tableaux par une application dans la lecture et la visite de musées plus que par le voyage. RAVEN Maarten, « Alma Tadema als amateur-egyptoloog », *Bulletin van het Rijksmuseum*, 28.3, 1980, p. 103-117 ; WARMENBOL Eugène, *op. cit.*, 2012, p. 297.

que son ami, Théophile Gautier, venait d'écrire et il l'incita à préparer des illustrations dans le but de les présenter à l'auteur une fois rentré à Paris<sup>356</sup>. Cette proposition est très probablement née lors du séjour des artistes à Gournah, entre fin novembre 1859 et mi-avril 1860<sup>357</sup>.

- La genèse et la synthèse de la nouvelle.

Théophile Gautier avait entrepris l'écriture du *Roman de la momie* dès 1856 ; il fut publié en vingt et une livraisons dans le *Moniteur universel* entre le 11 mars et le 6 mai 1857, avant de paraître en volume en 1858. En 1856, Gautier avait déjà pointé sa plume vers l'Orient depuis plusieurs années : *Une Nuit de Cléopâtre* fut publiée en 1838, *Le Pied de momie* en 1840, *La Mille et Deuxième nuit* en 1842, *La Péri*, ballet fantastique en deux actes, en 1843, *Nostalgies d'obélisques* en 1851. Avant ses premiers voyages, il découvrit l'Orient grâce à ses amis et notamment par la lecture des récits de Gustave Flaubert (1821-1880), Camille Rogier (1810-1896), Gérard de Nerval (1808-1855) et Émile Prisse d'Avennes, par l'admiration portées aux photographies rapportées d'Égypte par Maxime Du Camp<sup>358</sup>, mais également par la lecture d'ouvrages d'illustres écrivains qui ont célébré l'Orient, parmi lesquels lord Byron (1788-1824), François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine (1790-1869), Jean-François Champollion et Victor Hugo (1802-1885). Dans les années 1845-1850, alors que Prisse d'Avennes revient d'Égypte en apportant en France, entre autres, la Chambre des ancêtres du roi Thoutmosis III aujourd'hui au Louvre (inv. : E 13481 bis), il montre à son ami Gautier un sarcophage et une momie ; selon Maarten Raven<sup>359</sup>, ce serait cette présentation qui lui aurait inspiré le roman.

Gautier avait approché l'Orient en voyageant en mai 1840 en Espagne où il découvre l'Alhambra qu'il décrit longuement et qui lui procura des mémorables émotions esthétiques<sup>360</sup> et lui avait ouvert l'esprit vers les rêveries orientales. Ainsi accomplissait-il « le rêve de [sa] vie »<sup>361</sup> en parcourant Tolède où fut fabriquée « la lame » qu'il avait à Paris. Mais un voyage vers un Orient plus lointain devint nécessaire ; il « se [sentait] mourir de mélancolie » et commençait à ressentir la « maladie du bleu », la « nostalgie de l'azur » à Paris<sup>362</sup>. Aussi, en 1845, il partit pour l'Algérie et, en 1852 pour Constantinople. Ce ne sera qu'en 1869 qu'il se rendra en Égypte – qui l'a tant inspirée – pour assister à l'inauguration du Canal de Suez. Ces voyages furent une source inépuisable de souvenirs propres à guider sa plume<sup>363</sup>.

---

<sup>356</sup> RAVEN Maarten, notice n° 229 dans ZIEGLER Christiane (dir.), *Reines d'Égypte. D'Hétophrès à Cléopâtre*, cat. exp. (Monaco, Grimaldi Forum, 12 juillet - 10 septembre 2008), Paris, Somogy ; Monaco, Grimaldi forum, 2008, p. 376.

<sup>357</sup> WARMENBOL Eugène, *op. cit.*, 2012, p. 300. Dix-sept des vingt-six dessins sont datés de 1860 et quinze sont localisés à Thèbes. Il convient d'attribuer date et localisation à l'ensemble des études.

<sup>358</sup> DU CAMP Maxime, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris, Pillet fils aîné, 1854 (dédié à Théophile Gautier).

<sup>359</sup> RAVEN Maarten, notice n° 229 dans ZIEGLER Christiane (dir.), *op. cit.*, p. 376.

<sup>360</sup> Gautier s'adresse à Gérard de Nerval en ces termes : « En Espagne, tout ce qui me rappelait les Mores m'intéressait aussi vivement que si j'eusse été un enfant de l'Islam [...] ». GAUTIER Théophile, « À mon ami Gérard de Nerval, au Caire » (feuilleton), *La Presse*, 25 juillet 1843, p. 1.

<sup>361</sup> GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1845, p. 161.

<sup>362</sup> GAUTIER Théophile (Madeleine COTTIN, éd.), *Voyage pittoresque en Algérie (1845)*, Genève, Droz, 1973, p. 159-160 (p. 1-2 de « En Afrique »).

<sup>363</sup> BASCH Sophie, « Théophile Gautier (1811-1872) », Bibliothèques d'Orient, Bibliothèque nationale de France (s.d. [ap. 2016]). En ligne : <https://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/fr/theophile-gautier-1811-1872> (consulté le 30 avril 2020).

Gautier était ainsi pénétré par l'Orient lorsqu'il rédigea *Le Roman de la momie*. Correspondant davantage à son projet littéraire, il s'inspira de ses visites au Louvre, où il avait découvert l'art égyptien, mais aussi de ses consultations d'ouvrages savants illustrés sur l'Égypte antique notamment la *Description de l'Égypte* (1809-1829), le *Voyage dans la Haute et la Basse-Égypte* (1802) de Dominique Vivant Denon (1747-1825), les *Manners and Customs of the Ancient Egyptians* (1837-1841) de John Gardner Wilkinson (1797-1875) et le *Narrative of the Operations and Recent Discoveries Within the Pyramids, Temples, Tombs and Excavations in Egypt and Nubia* (1821) de Giovanni Battista Belzoni (1778-1823), ouvrages que l'égyptologue Ernest Feydeau (1821-1873) devait très probablement avoir dans sa bibliothèque. Ce dernier, à qui Gautier a dédié son roman, avait mis à disposition de l'auteur la dense documentation utile pour les ouvrages qu'il était alors en train de publier<sup>364</sup>. Feydeau a décrit la genèse du *Roman de la momie* dans ses *Souvenirs intimes* : « Nous nous voyions presque chaque jour [...], nous feuilletions ensemble les cartons de dessins que j'avais rassemblés depuis longtemps pour écrire mon ouvrage d'archéologie ; je lui expliquais tout ce qui était demeuré obscur pour lui dans les arcanes de la vieille Égypte, et le roman se faisait ainsi, en causant, dans l'esprit de son auteur [...] »<sup>365</sup>.

Théophile Gautier situe son texte lors de l'épisode de la délivrance du peuple d'Israël « quittant la terre d'esclavage pour la terre promise »<sup>366</sup>. Un « sujet poétique et grandiose » déjà célébré à l'opéra par le *Moïse* de Rossini pour lequel Gautier rédige un article élogieux. C'est donc un sujet dont l'action se déroule dans « la mystérieuse Égypte avec ses énormités architecturales, ses allées de sphinx accroupis, ses avenues d'obélisques, ses monstrueuses idoles à têtes d'animaux, ses temples aux panneaux d'hiéroglyphes [...], tout cet aspect funèbre et sacerdotal qui étonne et confond l'esprit à travers tant de siècles écoulés. »<sup>367</sup>

*Le Roman de la momie* se compose en trois récits ; un prologue et un court épilogue encadrent le récit principal. Le prologue se déroule au XIX<sup>e</sup> siècle dans la Vallée des Rois, le récit central se passe à Thèbes sous la XIX<sup>e</sup> dynastie (XIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>368</sup>) et l'épilogue propose une synthèse atemporelle

<sup>364</sup> FEYDEAU Ernest, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, Paris, Gide et Baudry, 1856-1858. Ouvrage illustré en grande partie par Émile Prisse d'Avennes. Gautier a même transposé ses sources figurées dans la posture qu'il imagine celle des Égyptiens de l'Antiquité : « [Une joueuse de harpe] se tenait agenouillée, une jambe repliée sous la cuisse et l'autre formant un angle obtus, dans cette attitude que les peintres aiment à reproduire aux murs des hypogées » (GAUTIER Théophile (Marc EIGELDINGER éd.), *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, collection « Classiques », 2016 (1985), p. 90).

<sup>365</sup> FEYDEAU Ernest, *Théophile Gautier : souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1874, p. 91.

<sup>366</sup> GAUTIER Théophile, « Opéra – Moïse, de Rossini », *La Presse*, 8 novembre 1852, p. 1. Jean-Marie Carré précise que Gautier « semble avoir eu l'idée d'écrire un roman pharaonique et biblique à la fois, de rattacher la grande aventure de l'Exode à une évocation de la cour thébaine » en novembre 1852, tels que des indices dans l'article de *La Presse* le laissent penser (CARRE Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, t. 2, Le Caire, IFAO, 1932, p. 146).

<sup>367</sup> *Ibid.*

<sup>368</sup> Sans tenter de résumer les débats historiques, archéologiques et théologiques, il a été choisi de placer l'épisode de l'Exode lors de la XIX<sup>e</sup> dynastie (XIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), comme tendent à le prouver les données archéologiques et une mention biblique (Exode, 1:11), car cette hypothèse était très largement admise par les érudits au XIX<sup>e</sup> siècle lors de l'écriture du *Roman de la momie*. Une autre théorie tend à situer cet épisode lors de la XVIII<sup>e</sup> dynastie (vers 1446) comme des mentions bibliques l'indiquent (Livre des Rois, 6:1 et Livre des Juges, 11:26). Voir VANDERSLEYEN Claude, *L'Égypte et la vallée du Nil. Tome 2, De la fin de l'Ancien Empire à la fin du Nouvel Empire*, Paris, PUF, 1995, p. 232-237.

concluant les deux premiers récits en les fusionnant<sup>369</sup>. Le jeune lord anglais Evandale et l'archéologue allemand Rumphius découvrent un tombeau inviolé dans la Vallée des Rois d'où ils exhument la momie d'une jeune femme qui, démaillotée, dévoile sa stupéfiante beauté. Paraissant plus endormie que morte depuis trente-deux siècles, la momie conservait près d'elle un volumen qui, déchiffré par Rumphius alors que les deux découvreurs étaient rentrés en Europe, raconte son histoire ; le *Roman de la momie*. Le texte révèle ainsi le destin de Tahoser, fille d'un grand prêtre égyptien, qui s'éprend de Poëri, un Hébreux occupant le poste d'administrateur des domaines royaux, qui ne partage pas les mêmes sentiments. Tahoser se fait passer pour une humble suppliante afin d'être recueillie par Poëri et vivre près de lui, abandonnant ainsi ses richesses. Mais elle découvre avec douleur qu'il est déjà marié à Ra'hel. Le pharaon, qui s'était épris de Tahoser, lança des messagers à sa recherche qui la retrouve grâce à la surnoise servante Thamar. Tahoser, devenue reine, siège près de pharaon alors que son cœur ne peut oublier Poëri. La fin du récit est une paraphrase de l'Ancient Testament : les épisodes de la première entrevue de Moïse et pharaon jusqu'au passage de la mer Rouge (Exode 5,1 à 15,21) sont versifiés, réarrangés, amplifiés et parfois occultés par l'auteur. Tahoser s'efface presque complètement devant la joute magique des dix plaies d'Égypte opposant Moïse et Aaron aux sorciers du pharaon pour prouver la supériorité de leur peuple respectif. Cependant, lorsque le roi meurt englouti sous les eaux de la mer Rouge, Tahoser devint reine.

Gautier organise son récit comme une succession de tableaux, réduisant l'intrigue et la psychologie des personnages pour se concentrer sur la description, comme l'a démontré Marc Eigeldinger<sup>370</sup>. Gautier a apporté la vie aux planches gravées qu'il a consulté frénétiquement<sup>371</sup> lors de la rédaction. Il semble qu'il ait transposé par des mots les bas-reliefs et les peintures murales reproduits dans les planches de ces ouvrages<sup>372</sup> avant que la source biblique ne s'impose comme l'unique référent des derniers chapitres du roman qui tourne court. Il s'agit d'un récit commode à illustrer tant le récit est propice à susciter des images mentales formées par les nombreuses descriptions de l'auteur. Willem de Famars Testas composa des dessins, dont le dernier est inachevé, oscillant entre vraisemblance archéologique et fantaisie. En janvier 1860, il passe quelques nuits dans le tombeau de Ramsès III dans la Vallée des Rois, il est alors entouré d'Antiquités et de représentations murales qui nourriront ses scènes de véracité iconographique. Fin mai 1860, à Sakkarah, il réalise un relevé du relief figurant le pharaon Mérenptah, dans sa tombe de la Vallée des Rois (KV 08) qu'il identifie comme le roi de l'épisode biblique : il note sur son dessin (**KT 1724**) que ce roi est « probablement [celui] sous lequel les Israélites ont quitté l'Égypte ». Il se trouve alors face à une image tangible du pharaon du roman. Ses activités pour Prisse lui permirent ainsi de rapprocher la réalité historique et les récits biblique et

---

<sup>369</sup> GAUTIER Théophile (Marc EIGELDINGER éd.), *op. cit.*, p. 257.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>371</sup> GAUTIER Judith, *Le Collier des jours. Souvenirs de ma vie*, Paris, Félix Juven, 1904, p. 243-246.

<sup>372</sup> Pour une étude systématique, scène par scène, des sources littéraires employées, voir CARRE Jean-Marie, *op. cit.*, p. 152-167.

prosaïque.

- Les illustrations de Famars Testas.

La série des vingt-six dessins de Famars Testas illustrant *Le roman de la momie* a été acquise sur le marché de l'art par le Rijksmuseum van Oudheden de Leyde en 1985 (inv. : F 1985/12.1 à 26) (fig. 46a-l). Les scènes se décomposent selon les éléments forts du récit<sup>373</sup>. Outre la signature, plusieurs dessins portent au verso des indications relatives à des corrections que le dessinateur souhaitait apporter<sup>374</sup> : « Costume de Tahoser blanc et plus gracieux, le bateleur plus vieux, la montagne éclairée jusqu'en bas » (F 1985/12.23, scène n° 9), ou encore « Changer la perspective du bassin de manière à le voir en longueur pour que l'ibis n'ait pas l'air de causer avec Tahoser. Dans le bassin plus de fleurs de lotus et des bandes de petits poissons qui jouent près du bord » (F. 1985/12.21, scène n° 11). Ces annotations trahissent l'idée qu'une possible publication était bien d'actualité ; la volonté d'améliorer ou d'ajuster les dessins en vue de celle-ci peut s'envisager parfaitement. Cependant, le dernier dessin est inachevé, ce qui pourrait signifier soit l'abandon du projet, soit, plus probablement, le départ de Thèbes en avril 1860 et l'arrivée à Boulaq en mai où la quantité de travail s'était accrue et a empêché l'achèvement des dessins. D'autre part, on peut remarquer que Famars Testas n'a pas choisi de représenter des scènes dont il est aisé d'imaginer qu'elles auraient pu produire des illustrations spectaculaires comme certaines plaies d'Égypte ou l'ouverture miraculeuse de la mer Rouge. D'autres illustrations étaient peut-être envisagées et l'artiste n'aura pas bénéficié du temps nécessaire pour compléter sa série. Enfin, le 10 juin, alors que Willem de Famars Testas et Émile Prisse d'Avennes étaient rentrés à Paris, nous savons que le dessinateur n'eut pas l'occasion de rencontrer Théophile Gautier. Il est possible que les illustrations aient été confiées à Prisse d'Avennes qui prévoyait d'interférer auprès de l'écrivain afin de lui proposer les illustrations ; ceci expliquerait qu'elles furent absentes des différents fonds de l'artiste et qu'elles se soient retrouvées sur le marché de l'art au début des années 1980<sup>375</sup>. Ces dessins marquent l'entrée de l'artiste dans le genre orientaliste qui fera sa renommée<sup>376</sup>.

- Les illustrations du *Roman de la momie* dans le contexte du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les éditions illustrées de la Bible et les peintures à sujets religieux connaissent un véritable renouveau dans un contexte chrétien actif<sup>377</sup> cherchant à raviver la piété

---

<sup>373</sup> Pour retrouver les correspondances entre les dessins et le récit, voir ANNEXE 3.

<sup>374</sup> Voir RAVEN Maarten, « L'égyptomanie aux Pays-Bas : Alma-Tadema et Testas », dans Jean-Marcel HUMBERT (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque international organisé au musée du Louvre les 8 et 9 avril 1994, Paris-Bruxelles, 1996, p. 476, fig. 4.

<sup>375</sup> Les illustrations auraient tout de même pu se retrouver sur le marché de l'art si l'artiste les avait conservées avec lui depuis Paris ou s'il les avait récupérées plus tard. Une conclusion hâtive ne saurait être déterminée.

<sup>376</sup> WARMENBOL Eugène, *op. cit.*, 2012, p. 301-302.

<sup>377</sup> L'Église Catholique et les Églises protestantes ont cherché à conforter la foi traditionnelle face aux doutes hérités du siècle des Lumières et des troubles révolutionnaires en Europe. Le réveil de la piété encouragea l'intérêt pour les œuvres et les missions catholiques partout en Europe. France, Italie, Allemagne, Belgique, Pays-Bas et Angleterre ont suivi le même

populaire, avec l'essor de l'exégèse historico-critique de la Bible<sup>378</sup>. Illustrer les scènes bibliques est une longue tradition devenue plus réaliste à cette époque grâce à une meilleure connaissance des pays d'Orient, en particulier de la Terre sainte, et grâce à la recherche d'authenticité souhaitée par les iconographes bibliques. La croyance en la survivance des traditions et des costumes antiques par les Orientaux a généré des « télescopes temporels »<sup>379</sup> ou des synthèses aléatoires et controversées parmi les représentations figurées. Les découvertes archéologiques participent de cette quête de conformité historique et permettent de replacer les scènes peintes dans un imaginaire évocateur. Cependant les voyages en Orient n'ont pas dissipé les fantasmes d'artistes qui auront trouvé dans le grandiose des épisodes bibliques une matière à de spectaculaires représentations comme celles, à la théâtralité grandiloquente, de la Doré Gallery avec laquelle Gustave Doré (1832-1883) a connu un immense succès à Londres en 1869<sup>380</sup>.

Différemment aux principes développés par Horace Vernet en 1848 qui défendit la pertinence de l'utilisation de la physionomie et des costumes des populations nomades bédouines dans la représentation des personnages bibliques<sup>381</sup>, Willem de Famars Testas représente un épisode se déroulant au XIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., à l'époque pharaonique, et choisit naturellement de s'inspirer des scènes ornant les monuments antiques. Les découvertes archéologiques et les publications qui les diffusaient ont renouvelé les références iconographiques que les artistes employaient pour représenter l'Égypte pharaonique<sup>382</sup>. Les fouilles en Égypte ou au Proche-Orient étaient suivies par certains artistes, comme David Roberts (1796-1864), Edwin Long (1820-1891), Frederick Goodall (1822-1904), Edward Poynter (1836-1919) ou Lawrence Alma-Tadema, qui les réinterprétaient dans leurs œuvres, parfois en juxtaposant un cadre archéologique et une scène à l'exotisme outrancier. Alma-Tadema, contemporain de Famars Testas, a su renouveler en profondeur la représentation de l'Égypte historique ou biblique par son érudition archéologique<sup>383</sup>.

---

élan de renouvellement des rites, de la vie sacramentelle et de la place du croyant dans la société. Le pape Pie IX (p. 1846-1878) et les ordres catholiques – alors en pleine expansion – mettent au centre de la pratique religieuse les images qui participent à faire connaître les cantiques nouveaux, les cultes nouveaux, les constructions nouvelles, les fêtes patronales se multipliant, scènes bibliques proclamées et diffusées par l'image. Voir HEFFER Jean et SERMAN William, *Le XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1914)*, Vanves, Hachette, collection « Université Histoire », 2019, p. 119-122.

<sup>378</sup> MERLE DU BOURG Alexis, notices n° 55-58 dans Laurence SIGAL-KLAGSBALD (dir.), *Les Juifs dans l'orientalisme*, cat. exp. (Paris, musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 7 mars - 8 juillet 2012), Paris, Skira-Flammarion, 2012, p. 112-115.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>380</sup> KAENEL Philippe (dir.), *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 18 février - 11 mai 2014 ; Ottawa, musée des Beaux-arts du Canada, 13 juin - 14 septembre 2014), Paris, Musée d'Orsay ; Paris, Flammarion, 2014, p. 186-191. Voir également SUEUR Valérie (dir.), « La Sainte Bible selon la Vulgate », *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, exposition virtuelle, 2014. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/bible/index.htm> (consulté le 2 mai 2020).

<sup>381</sup> Vernet Horace, « Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes », *L'Illustration. Journal universel*, vol. 10, n° 259, 12 février 1848, p. 370-372. Voir aussi Vernet Horace, *Opinion sur certains rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*, Paris, Bonaventure et Ducessois, 1856. Initialement, le mémoire a été lu lors de la séance du samedi 29 janvier 1848 à l'Académie des Beaux-Arts.

<sup>382</sup> MERLE DU BOURG Alexis, notices n° 59-60 dans Laurence SIGAL-KLAGSBALD (dir.), *op. cit.*, p. 116.

<sup>383</sup> BARROW Rosemary, *op. cit.*, p. 227 et p. 62-69.

Bien que ses dessins n'aient jamais été publiés, Willem de Famars Testas rejoint la liste des artistes ayant illustré *Le Roman de la momie* de Gautier parmi lesquels Jules Jean Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923) pour l'édition de 1889, Alexandre Lunois (1863-1916) pour celle de 1901, ou encore Antoine Rochegrosse (1859-1938) en 1920<sup>384</sup>. Willem de Famars Testas a été le premier artiste à avoir composé des illustrations pour cette nouvelle mais elles ne furent jamais publiées.

b) Une peinture tournée vers l'Orient, entre sujets égyptisants et orientalistes.

Le 3 juillet 1860, deux ans et deux mois après son départ, Famars Testas était de retour aux Pays-Bas. Il se lança dans la production d'œuvres inspirées par l'Orient, à la fois dans un style égyptisant et orientaliste épaulé par les belles études qu'il fit sur le motif – dont le style n'est pas très éloigné de celui de David Roberts selon John Sillevis<sup>385</sup> –, par les photographies et par la multitude de croquis rapides rapportés d'Égypte qui ont déjà été abordés (fig. 29-39, 41-45). La mère de l'artiste nota qu'« En dessin, s'est entièrement converti au style et aux sujets égyptiens »<sup>386</sup>. La réalisation des illustrations pour la nouvelle de Gautier, qu'il a produites à Karnak en 1860, n'est sans doute pas étrangère à sa décision de peindre ou dessiner des sujets égyptisants qu'il présentera au public grâce à la société artistique *Kunstliefde*.

• La peinture d'histoire égyptisante. Des sujets guidés par l'Antiquité pharaonique.

Dans l'œuvre de Famars Testas, la peinture teintée d'égyptologie ne trouve qu'une répercussion assez mince et ponctuelle, inaugurée par les illustrations pour le roman de Gautier et poursuivie par quelques dessins aquarellés. Ces représentations sont des scènes de genre illustrant la vie quotidienne dans l'Égypte pharaonique ou des sujets bibliques mettant davantage en scène l'anecdote que l'emphase qu'un sujet d'histoire pourrait permettre. Certaines d'entre elles sont très riches en détails archéologiques : colonnes, embarcations, char royal, mobilier et arts décoratifs sont inspirés des peintures murales ornant les temples et les tombeaux étudiés au fil du Nil et trouvent parfois des rappels sur les planches des recueils *L'Histoire de l'art égyptien* de Prisse d'Avennes ou d'autres volumes scientifiques. L'architecture commune reste, elle, plus indéterminée et évoque probablement des maisons en terre que l'artiste a pu voir près des temples lors de l'expédition. Cette connaissance acquise sur le terrain permet à Famars Testas de dessiner avec une grande authenticité archéologique qui le différencie de ses contemporains qui traitaient les sujets égyptiens grâce aux études livresques et à la visite de collections muséales.

Le projet d'illustration pour la nouvelle de Gautier ne vit jamais le jour mais Testas remploya

---

<sup>384</sup> BRUNERIE Candice, « Les éditions illustrées de l'œuvre de Théophile Gautier », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 32, « *Peau de tigre* » : *Mélanges, Actualité, Critique*, 2010, p. 72-73. Voir également les notices 224 à 229 dans ZIEGLER Christiane (dir.), *op. cit.*, p. 373-376.

<sup>385</sup> SILLEVIS John, *Hollandse aquarellen uit de 19de eeuw*, cat. exp. (Amsterdam, Rijksmuseum, 25 juin - 18 septembre 1983), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 1985, non paginé (notice n° 15).

<sup>386</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 90.

quelques-unes de ses esquisses pour en faire des aquarelles destinées au commerce, comme par exemple la scène de Tahoser assise à côté d'un bassin dont Maarten Raven a repéré deux copies en collections particulières<sup>387</sup> : l'une est datée de 1865 et l'autre de 1890. Elles sont intitulées *Une contemporaine des pharaons* (fig. 47a). Ce dessin représente une jeune femme agenouillée près d'un bassin accrochant une fleur dans ses cheveux et constitue un moment de la vie quotidienne à l'époque pharaonique sans toutefois respecter une vérité archéologique. Famars Testas reprend clairement la vignette qu'il avait imaginée pour l'épisode où Tahoser fait sa toilette dans le jardin de Poëri. Il existe un calque (fig. 47b) conservé au Teylers Museum qui correspond à la même scène. Le calque a un format avoisinant celui de l'aquarelle mais sa taille ne correspond pas, d'autre part davantage de détails sont figurés sur le calque dans la partie supérieure. Pour ces dessins, l'artiste ne s'inspire ni de l'ouvrage de John Gardner Wilkinson, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians* – dans lequel Gautier puisa des modèles qu'il décrira par la plume et dans lequel Famars Testas aurait pu trouver l'inspiration pour quelques illustrations –, ni du système de représentation de l'art égyptien, l'aspectivité.

Cependant les bas-reliefs, dont Famars Testas a fait des calques pour Prisse, l'ont parfois directement inspiré comme c'est le cas pour un dessin s'inspirant d'une scène du tombeau d'Amenhotepsisé (TT 75) situé dans la Vallée des nobles à Gournah, deuxième grand prêtre d'Amon nommé par le roi Touthmosis IV (r. vers le début du XIV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). L'aquarelle, baptisée par Testas *Un dignitaire de l'Ancienne Égypte allant faire une visite* (fig. 48a-b), fut longuement travaillée comme en témoignent les études conservées au Teylers Museum (KT 1675, KT 1735, KT 1861) basées sur un dessin réalisé sur le motif dans un carnet de croquis conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam<sup>388</sup> et par des détails relevés dans d'autres monuments dessinés dans le même carnet. Alors que huit hommes encadrent le char dans la tombe du grand prêtre, le dessin représente un Égyptien sur son char suivi de seulement deux hommes portant le matériel de scribe. Le char lui-même a été revu et réarrangé et se démarque de la représentation funéraire. Près de la porte de la demeure, où un avant-coureur est déjà arrivé, un couple chante et joue de la musique – les instruments font échos à ceux peints dans les tombes égyptiennes – et un enfant joue avec un singe. La végétation luxuriante derrière le mur que longe le dignitaire contraste avec le premier plan nu et aride. L'aspectivité n'est pas conservée mais la représentation en frise donne à la scène un style égyptisant indéniable.

Ces dessins mêlent les expériences vécues sur le site par Famars Testas et une recomposition intellectuelle. Ces aquarelles représentent un sujet anecdotique correspondant au goût et aux attentes européens. L'artiste recompose ses souvenirs dont la précision est remémorée par la documentation qu'il s'est constituée, par ses impressions et parfois par une connaissance livresque. Mais le recours

<sup>387</sup> RAVEN Maarten dans Jean-Marcel HUMBERT (dir.), *op. cit.*, 1996, p. 469.

<sup>388</sup> *Dignitaire Égyptien allant faire une visite d'après une peinture dans un tombeau à Thèbes*, 1859, crayon graphite et aquarelle sur papier, Thèbes, Amsterdam, Rijksmuseum (inv. : RP-T-1981-91-F(R)). Porte de jardin Thotmes et étude d'un char royal, 1859, crayon graphite et aquarelle sur papier, Amsterdam, Rijksmuseum (inv. : RP-T-1981-91-G(V)).

consciencieux aux recueils de motifs et aux objets archéologiques ne semble pas avoir été systématique : les sujets égyptisants que Testas propose sont vides de référents matériels identifiables (alors que ses illustrations pour Gautier étaient nourries de références précises) et incarnent un sujet qui ne peut être situé historiquement.

En juillet 1858, Famars Testas aurait cherché des sujets pittoresques car il avait l'intention d'envoyer des dessins afin qu'ils soient publiés à *L'Illustration*, premier journal illustré français publié dès 1843 et diffusé dans de nombreux pays. Toutefois, il pensait trouver plus de sujets appropriés dans des régions méridionales que dans la ville du Caire : « Je pense qu'il vaudrait mieux attendre que nous soyons en Haute Égypte ; cela produira des sujets plus curieux. Le Caire est trop connu. Les dessins envoyés à l'Illustration ne sont jamais payés, seuls les articles et nouvelles le sont [...]. Si je trouve un bon sujet, il est fort possible que j'y envoie quelque chose. »<sup>389</sup> Nous ne savons si un ou plusieurs dessins ont été envoyés et une recherche dans les numéros du magazine n'a pas été fructueuse<sup>390</sup>. Il était effectivement possible aux artistes d'envoyer spontanément des dessins ; *L'Illustration* a reproduit en 1858 un dessin envoyé par Charles-Théodore Frère (1814-1888) représentant des *Objets antiques trouvés dans des fouilles au Caire* et en 1859 un dessin de Louis-Claude Mouchot figurant la *Fête donnée au barrage du Nil, le 29 janvier 1859, à l'occasion de l'avènement de S.A. Mohammed-Saïd à la vice-royauté d'Égypte*.

En 1866, Famars Testas, qui a dû rencontrer un certain public pour les sujets orientaux, a été contacté par la loge maçonnique de l'Union Royale à La Haye (Grand Orient aux Pays-Bas) pour réaliser une illustration égyptisante devant orner, aux côtés de deux autres (consacrées au Moyen Âge et Temps modernes), un recueil pour le jubilé des cinquante ans de siège de son Grand Maître de l'Ordre, le prince Frédéric des Pays-Bas (1797-1881), fils du roi Guillaume I<sup>er</sup>. Le dessin que Testas réalisa représente les origines de la franc-maçonnerie à l'époque égyptienne<sup>391</sup>.

- Un premier orientalisme.

Le voyage avec Prisse d'Avennes apporta à Famars Testas une connaissance approfondie de l'Égypte qui le fit se démarquer de ses compatriotes, il devint le premier orientaliste néerlandais et présenta régulièrement des œuvres à sujet oriental lors des Expositions des maîtres vivants grâce à la société utrechtaise Kunstliefde. Cette opportunité de voyage offrirait au jeune artiste le moyen de se familiariser avec les sujets orientaux si à la mode dans le monde artistique européen de cette période

---

<sup>389</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 55-57. Inédit en français. Repris dans KLERCK Bran de, « Willem de Famars Testas in Egypte, 1858-1860 », *Kunstschrift*, n° 2004-5 (numéro thématique *Nederland en de Oriënt* publié à l'occasion de l'exposition « Fata Morgana. De verbeelding van het Oosten: Nederlandse oriëntalisten 1830-1930 » ; Bois-le-Duc, Nordbrabants Museum, 25 septembre 2004 - 9 janvier 2006), p. 21-22.

<sup>390</sup> Aucune illustration signée par Willem de Famars Testas n'a été repérée ni dans les magazines consultés ni dans l'index des noms (1843-1932) publié en 1934 par *L'Illustration*. Les archives du journal conservent-elles peut-être un dessin effectivement envoyé mais qui n'aurait pas été publié.

<sup>391</sup> MAARSCHALK H., *Geschiedenis van de Orde der Vrijmetselaren in Nederland, met toestemming van het college van Groot-officieren*, Bréda, P. B. Nieuwenhuljs, 1872, p. 344. Le recueil devrait être conservé au Vrijmetselarij Museum de La Haye.

mais pourtant rejeté aux Pays-Bas « peu tournés vers l'orientalisme » et au « goût assez provincial »<sup>392</sup>. Cette dépréciation se mesure au faible volume de sujets orientalistes des écoles étrangères présentés lors des Expositions des maîtres vivants<sup>393</sup> qui recevaient parfois des critiques acerbes. Lors de l'exposition de 1857 à La Haye, Adrien Dauzats (1804-1868) présente sa *Mosquée de Mourestan, au Caire*, Léon Cogniet (1794-1880) expose une esquisse pour la *Bataille du Mont Thabor, 16 avril 1799*, sujet peint en 1837-1838, et Charles-Théodore Frère propose *Une mosquée en Basse Égypte* et une *Vue du Caire*. L'exposition de 1860 à Amsterdam présente une toile de Léon Belly, *Les rives du Nil*, et l'estampe *Le mur de Salomon* de Victor Florence Pollet (1811-1882). L'ouverture à l'Orient reste donc timide. Lors de l'examen des catalogues d'expositions il est possible de relever de nombreuses figures de beautés persanes, odalisques, favorites et esclaves de harem correspondant à des poncifs sans surprise peints par des artistes et qui n'ont pas voyagé en Orient. Cette propension à aborder des thèmes orientalistes doit trouver son explication dans l'existence d'un marché aux Pays-Bas, certes minoritaire, pour ce genre de peintures propre à séduire facilement l'œil occidental<sup>394</sup>. Les peintures d'un Orient plus audacieux, vécu, authentique ou traitant de sujets bibliques ne semblent pas avoir trouvé grâce aux Pays-Bas.

Comme lui avait permis Prisse d'Avennes, Famars Testas réalisa en 1858-1860 des dessins pour lui-même. Il s'agit de paysages, de scènes où des autochtones s'activent dans leurs activités quotidiennes, des femmes de bonne famille richement vêtues dans une activité domestique, des croquis du campement de Prisse d'Avennes peuplés de fellahs et de dromadaires, des études végétales et des animaux mais également des détails architecturaux qui ont pu servir de référents à l'artiste qui a réalisé plus tard des peintures ou des aquarelles orientalistes. Certaines études plus poussées semblent déjà être des tableaux en devenir (**fig. 33a, 36b, 45c**). Dans les deux carnets conservés au Rijksmuseum d'Amsterdam et dans les dessins conservés en collection privée<sup>395</sup>, il est possible de percevoir le trait rapide et nerveux du peintre cherchant à mémoriser par le crayon ce qu'il voit, comme autant de trace du réel qu'il réintégrera dans son œuvre pour concéder une authenticité à la scène peinte. Au sein de l'école orientaliste, il y avait une tendance à tirer son sujet de la vie quotidienne et cela se reflète dans le travail de Testas. Ce trait anecdotique, rappelle que l'artiste enregistrait ce qu'il voyait, de façon presque documentaire, sans rechercher un effet ou une émotion particulière. En cela, il semble rejoindre les principes du mouvement réaliste dans la peinture. Son traitement sobre et rationnel trahit sa

<sup>392</sup> RAVEN Maarten dans Jean-Marcel HUMBERT (dir.), *op. cit.*, 1996, p. 467, 469. FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 91.

<sup>393</sup> LEEUW Ronald de, *De Collectie Europa. Het verzamelen van buitenlandse kunst in Nederland* (Discours inaugural 20 novembre 1995), Zwolle, Drukkers, 1996.

<sup>394</sup> HOND Jan de, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur, ca. 1800-1920*, thèse en histoire de l'art dirigée par S.C.J.J. Kortmann (soutenue le 24 janvier 2008 à l'Université Radboud, Nimègue), Leyde, Primavera, 2008, p. 217.

<sup>395</sup> Voir la documentation relative à cette collection privée, de Fred Hendricks, au RKD, La Haye (copies partielles aux musées de Leyde et Haarlem).

formation de dessinateur archéologique comme le remarque Maarten Raven<sup>396</sup>. Cette propension à traiter des sujets prosaïques en petit format correspondait-il au rapprochement des attentes du public néerlandais des années 1860, plus sensible aux sujets intimes et familiers baignés d'une lumière du nord, qu'aux grandes scènes d'histoire, aux paysages méditerranéens ou aux dramatiques scènes d'un romantisme finissant.

Les premières œuvres orientalistes de Willem de Famars Testas, sont caractérisées par un orientalisme distancié, semblant prolonger la série des études faites d'après nature en Orient. L'aquarelle *Tombeaux égyptiens à Thèbes* (fig. 50) représente un groupe de trois bourgeois européens affairés à retrouver un caveau décrit dans un manuel devant plusieurs tombeaux ouverts dont l'obscurité intérieure contraste avec le sol clair dardé par un puissant soleil. Trois ânes dont un avec une selle d'amazone, deux jeunes âniers, un enfant proposant à la vente quelques objets sans doute récupérés dans une tombe et deux chiens sauvages contribuent à animer la scène située dans un cadre d'une pauvreté radicale. L'accent est sans nul doute mis sur la minéralité du paysage et l'étrangeté topologique du site dont Testas avait fait un rapide croquis sur le motif dans un carnet<sup>397</sup>.

En 1862, Famars Testas réalisa la petite aquarelle intitulée *Égyptien debout sur un tapis de prière avec un chapelet (misbaha)* (fig. 51). Elle était la propriété de la société artistique Kunstliefdé qui l'a probablement achetée à l'artiste avant de la donner, en 1920, au Rijksmuseum d'Amsterdam avec un ensemble d'autres œuvres lors de la dispersion de sa collection. Elle correspond au type et au format d'étude que le Néerlandais pouvait réaliser en Égypte mais elle semble bien avoir été reconstituée de mémoire et présente un aspect assez simple. Sur un fond d'une neutralité extrême, où le parement du mur est peu marqué, aucune application particulière ne semble avoir été portée à la représentation du tapis dont le décor est rapidement posé selon une trame géométrique et symétrique propre à de nombreux décors islamiques – dont un grand nombre de planches composent *L'Art arabe*. La physionomie du personnage n'est pas suffisamment bien traitée pour que nous puissions associer cette aquarelle à une étude de type musulman. Seule l'attitude restitue l'action de la prière. La simplicité de traitement de cette aquarelle contraste avec l'aspect fini d'autres œuvres plus tardives sinon contemporaines. Le sujet du priant sera traité avec une plus grande attention et un attachement plus sensible aux mœurs musulmanes après le voyage de 1868 (études : KT 1688, KT 1696).

Une autre petite aquarelle de 1863, représentant un *Cavalier turc dans une ville* (fig. 52), semble annoncer des sujets dans une veine plus enlevée faisant suite à son second voyage en Orient, où la justesse de composition et de ton résulte d'un savant agencement combinatoire mêlant des personnages imaginaires à une étude précise du cadre architectural et du décor. Un cavalier évolue dans l'ombre d'une ruelle orientale dont la perspective laisse apparaître un minaret inventé de toute pièce en plein

---

<sup>396</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 91.

<sup>397</sup> Amsterdam, Rijksmuseum (inv. : RP-T-1974-9A, f° 26).

soleil. Il porte un vêtement dont les détails sont représentés avec justesse. L'architecture composée de moucharabiehs correspond des cadrages photographiques cairotes que Jarrot avait pris, sans toutefois être une copie de l'un d'entre eux. Cette représentation attentive, qu'il est possible de repérer dans de nombreuses œuvres de l'artiste pour des sujets orientaux ou non, trouve son origine dans une multitude de supports dans lesquels l'artiste a pu se plonger. D'autres sujets ne semblent pas repris d'une scène observée mais paraissent être le fruit d'une création comme le *Cabaret dans un vieux palais du Kaire* (**étude : 1694**) présenté lors de l'Exposition des maîtres vivants de La Haye en 1863.

Terry van Druten a mis en lumière<sup>398</sup> à quel point les planches de *L'Art arabe* ont été utilisées par Famars Testas pour composer de nouveaux sujets en calquant des motifs sur différentes planches avec la même feuille de papier calque, créant sur celle-ci une composition nouvelle. Les planches XXXII et XXXVIII de l'ouvrage de Prisse ont servi à composer le dessin *Élévation d'une porte d'Arabie* (**KT 1860, fig. 17b**) mais il ne s'agit pas d'une copie servile. Testas a ajouté de nombreux ornements sculptés autour de la porte et a recomposé une scène animée au premier plan. Cette étude sur calque a peut-être été traduite en œuvre plus avancée mais nous n'en connaissons pas l'existence. Précisons que l'emploi du papier calque fut largement employé par Famars Testas pour préparer des compositions<sup>399</sup>. Il a parfois copié littéralement des éléments de planches de Prisse dans ses dessins, comme c'est le cas avec l'aquarelle *Le message secret* de 1867 (**fig. 53a-b, étude : KT 1924**)<sup>400</sup>. Cette scène de genre amoureuse représente une femme, que l'on devine au travers le réseau géométrique en pierre ou en plâtre de la fenêtre, qui tend un mot et une rose à un homme grimpé dans les branchages pour s'en rapprocher. Le motif du remplage et l'encadrement de la baie sont une copie d'un dessin d'une planche de *L'Art arabe* avec quelques modifications minimales.

L'application déployée pour restituer ces détails de manière authentique, aidée par les planches de Prisse, les photographies et ses propres dessins, témoigne l'intérêt que Famars Testas accorde à l'architecture islamique du Caire dont la monumentalité est retranscrite par une représentation partielle<sup>401</sup>. La partie supérieure des bâtiments est rarement retranscrite dans les scènes de genre se déroulant dans des rues étroites (**fig. 45c, 52, 54**) rappelant certaines photographies de Jarrot et plusieurs planches de *L'Art arabe* mais trouvant surtout un écho dans les mots de l'artiste sur l'impossibilité de saisir l'entièreté des monuments<sup>402</sup>. L'aquarelle *Saïs, palefrenier ou avant-coureur égyptien* (**DD 026, fig. 55**) illustre parfaitement cet emploi de procédés graphiques pour représenter un arrière-plan à une scène de genre. Parfois l'état de délabrement des bâtiments est rendu sans détours (**fig. 29, 37b, 144a**). Ces particularités développées après son premier séjour en Orient vont caractériser le style de Famars

---

<sup>398</sup> DRUTEN Terry van, *op. cit.*, 2013, p. 152-156.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 141-162. HOND Jan de, *op. cit.*, p. 69-94.

<sup>401</sup> MOLS Luitgard, *op. cit.*, p. 430.

<sup>402</sup> RAVEN Maarten, *op. cit.*, p. 47.

Testas jusqu'à la fin de sa carrière.

c) Une production non orientaliste.

En parallèle de ces productions, et peut-être pour contrer la difficulté de vendre ces premières œuvres, Willem de Famars Testas a réalisé des sujets non orientalistes<sup>403</sup>. Ces œuvres se distinguent par la multiplicité des sujets abordés, traités sans doute suite à des rencontres qu'il a faites, qui les lui ont commandées. Parmi celles-ci, nous avons choisi délibérément une peinture et une aquarelle représentatives des sujets abordés par Testas.

L'huile sur toile de 1863 intitulée *Messire Jacob Carel Martens et ses filles, préparé pour une promenade* (fig. 56) témoigne à la fois de l'amitié de Testas avec Jacob Carel Martens (1817-1872), peintre membre de la société Kunstliefde<sup>404</sup>, et de la passion de Testas pour les chevaux. La peinture représente le peintre Jacob Carel et ses deux filles Johanna et Suzanna devant l'écurie de la propriété familiale à De Meern, près d'Utrecht. L'animal, représenté de profil, se détache sur le fond uni que constitue le mur de l'écurie ; il semble l'élément principal de l'œuvre, comme un portrait équin dont le plus célèbre exécutant dans ce genre était certainement George Stubbs (1724-1806), premier peintre de chevaux en Angleterre où cet animal était un symbole du statut social de leur propriétaire qui commandait leurs portraits<sup>405</sup>. Un manque d'interaction se remarque entre le cheval et les trois figures dont la mise parfaite des vêtements contraste avec la trivialité du décor sans complaisance. Cette distanciation se révèle encore davantage par les ombres peu prononcées qui n'aident pas à ancrer les personnages dans le décor.

Une autre œuvre, dont le contexte de création reste encore à déterminer, représente l'agitation d'une foule regroupée en soirée devant un café londonien, le Divan turc. *Soirée à Haymarket, Londres* (fig. 57) est une aquarelle qui aurait été exécutée pour une illustration de presse britannique<sup>406</sup> entre 1860 et 1864, qui a été reproduite à l'huile<sup>407</sup>, qui a été exposée par la société Kunstliefde en 1864 et qui a été traduite en chromolithographie<sup>408</sup>. Le Haymarket est une rue où de nombreux théâtres et cafés

---

<sup>403</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 12.

<sup>404</sup> Son nom apparaît dans le rapport de l'assemblée générale de Kunstliefde du 14 juin 1873, où il est signalé comme membre décédé l'année précédente.

<sup>405</sup> Voir VINDE Lea van der (dir.), *George Stubbs. De man - Het paard - De obsessie*, cat. exp. (La Haye, Mauritshuis, 20 février - 30 août 2020), La Haye, Mauritshuis, 2020. Stubbs a commencé des études anatomiques dans un hôpital de York où il eut l'idée de se concentrer sur l'anatomie du cheval. Bien qu'il ait également peint des personnes et de nombreuses autres espèces animales, c'est avec ses portraits de chevaux qu'il a affermi sa position d'artiste et sa notoriété. Ce qui a rendu les portraits de chevaux de Stubbs uniques, c'est la capacité du peintre à exprimer le caractère de l'animal ainsi qu'à dépeindre leur présence physique.

<sup>406</sup> VELDKAMP M.J. (dir.), *Nederlandse tekeningen uit drie eeuwen*, cat. exp. (Utrecht, Central Museum, 29 avril - 25 juin 1978), Utrecht, Centraal Museum, 1978, p. 30-31 (cat 42). Selon la notice, l'aquarelle aurait été présentée vers 1880 lors de deux *Kunstbeschouwingen* : celle de Pulchri Studio, La Haye, et celle d'Art et Amicitiae, Amsterdam. Elle aurait également été exposée à Bruxelles.

<sup>407</sup> *Haymarket te Londen, bij avond*, vers 1864, huile sur panneau, 115,6 × 200,6 cm, collection particulière (vente Londres, 3 janvier 1969). La datation est confirmée par Q. Molenaar qui annonce 1860-1865 en fonction des costumes portés par les personnages (MOLENAAR Q.M.M., thèse cit., p. 57).

<sup>408</sup> *Scene in the Strand at Night*, vers 1860, chromolithographie sur papier, 9,2 × 16,7 cm, collection de l'auteur.

ont été construits au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les établissements de ce quartier jouissaient d'une réputation européenne à la fois pour recevoir des habitués de marque (les princes de l'Europe et les artistes de l'opéra et des théâtres voisins) mais aussi pour leurs mœurs douteuses<sup>409</sup>. Le Divan turc était célèbre pour ses fumoirs dont les boiseries suivaient des courbes d'un air vaguement exotique. Aux yeux de l'Europe occidentale, le café et la pipe étaient les attributs du turc lascif ; fumer un chibouk évoquait des visions de dirigeants ottomans omnipotents et les joies du harem qui offraient une échappatoire à la rigidité des normes sociales du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>410</sup> ; jusqu'à cinq cafés turcs coexistaient à Londres vers 1870, tous étaient réservés aux hommes<sup>411</sup>. Il semble donc incongru de voir autant de femmes sur l'aquarelle de Famars Testas. Il convient de se demander comment l'artiste a été approché par un organe de presse britannique et s'il est allé à Londres pour représenter ce sujet. Seul un probable dessin représentant une agitation urbaine<sup>412</sup> nous permet de le penser.

De retour aux Pays-Bas, ce sont les deux années passées en Égypte qui ont guidé la création de Willem de Famars Testas. Comme il le souhaitait avant son départ, il est rentré chargé d'impressions et de souvenirs qui lui ont permis d'engager une carrière de peintre orientaliste sans toutefois sacrifier son talent à d'autres sujets moins exotiques. C'est grâce à ces œuvres orientalistes que Willem de Famars Testas est entré en contact avec la maison de vente Goupil. Bien que les circonstances de leur rencontre et de leur coopération ne soient pas connues, il est possible de remarquer parmi les archives de cette maison<sup>413</sup> que la première œuvre de Testas mentionnée est *Une rue au Caire*, aquarelle achetée à l'artiste en 1866 par la succursale haguenoise, vendue à la maison mère parisienne en 1867. Une autre aquarelle – très vraisemblablement à sujet orientaliste mais au titre inconnu – apparaît en février 1868 à la succursale de La Haye qui l'a acquise grâce à la maison Goupil de Paris<sup>414</sup>. Le fait que ces œuvres orientalistes de Willem de Famars Testas ait transité par cette maison de vente parisienne n'est peut-être pas étranger à son invitation à l'expédition de 1868 organisée par Jean-Léon Gérôme, gendre du marchand Adolphe Goupil.

---

<sup>409</sup> GALLAGHER Dennis, « From the Turkish divan to the smoking carriage: the triumph of the pipe in fashionable British society, 1830-1870 », *Journal of the Académie Internationale de la Pipe*, vol. 8 (2015), p. 69-76.

<sup>410</sup> DEL PLATO Joan, *Multiple Wives, Multiple Pleasures. Representing the Harem, 1800-1875*, Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, p. 111.

<sup>411</sup> Article du *Times*, 4 juin 1830, repris dans GALLAGHER Dennis, art. cit., 2015, p. 74.

<sup>412</sup> *Studie van een militair parade in Londen (?)*, crayon, plume et encre noire sur papier, 13,6 × 25,7 cm, étude pour une illustration, Pays-Bas, collection particulière.

<sup>413</sup> Les archives de la maison parisienne sont conservées au Getty Research Institute à Los Angeles (fonds Goupil & Cie / Boussod, Valadon & Co. Stock Books et Michael Knoedler's Book) et celles de la succursale de La Haye sont conservées au RKD de La Haye (Registre alphabétique par artistes et Registre des achats et des ventes par année).

<sup>414</sup> Cette aquarelle n'apparaît toutefois pas dans les catalogues de la maison parisienne. Il serait tentant de penser que Famars Testas l'ait proposée directement à la famille Goupil lorsqu'il était à Paris en janvier 1868 (le dimanche 5 janvier 1868, Willem dîna chez la famille Goupil, rue Chaptal) et que celle-ci l'ait soumise à la succursale haguenoise. Un tableau à l'huile sur le même sujet fut exposé lors de l'Exposition des maîtres vivants de La Haye en 1861.

## E. Le second séjour en Orient sous l'égide de Jean-Léon Gérôme en 1868. Un voyage d'agrément entre artistes au service de l'art.

Willem de Famars Testas a rejoint une troupe d'artistes pour un voyage d'Alexandrie à Beyrouth en passant par le Caire, le Fayoum, Suez, le Sinaï, le couvent Sainte-Catherine, Pétra, Jérusalem, la mer Morte et Damas en 1868. Cette « expédition en Orient », comme l'a nommée le Néerlandais sur un dessin de groupe (fig. 58), est documentée par plusieurs sources écrites dont la plus complète est le journal de voyage de Famars Testas publié en 1993<sup>415</sup> et trois publications anciennes : un livre de Paul Lenoir (1843-1881), *Le Fayoum, le Sinaï et Pétra*<sup>416</sup> et le journal de Jean-Léon Gérôme dont Charles Moreau-Vauthier (1857-1924) a publié une trentaine de pages en 1906<sup>417</sup>. Nous disposons également d'un témoignage matériel constitué de quelques photographies d'Albert Goupil (1840-1884) et de nombreuses études réalisées par chacun des peintres de la troupe, dispersées en mains privées ou conservées dans plusieurs collections muséales. Ce voyage a permis à Famars Testas de conforter son choix de faire carrière avec des sujets orientalistes et il lui donna l'occasion de découvrir d'autres territoires que l'Égypte, notamment l'antique cité de Pétra où il fut probablement le premier Néerlandais à se rendre<sup>418</sup>. Il rapporta de ce voyage un grand nombre de dessins qui ont constitué un creuset de références graphiques dans lequel il a puisé des idées de compositions futures.

### 1. Un voyage entre artistes : l'expédition en Orient.

#### a) Le cadre du voyage.

Willem de Famars Testas fut invité<sup>419</sup> par Jean-Léon Gérôme à rejoindre une expédition artistique en Orient organisée de janvier à avril 1868, et jusqu'à mai pour certains membres de la troupe dont le Néerlandais. La relation qu'entretenaient les deux artistes avant ce voyage n'est pas documentée, mais les mots de Famars Testas nous laissent penser qu'ils se connaissaient comme nous l'avons déjà évoqué. La relation qui existait entre eux – peut-être était-elle née en 1858 – se laisse deviner lorsque Testas évoque Gérôme dans son journal : il est la première personne qu'il veut voir à son arrivée et il évoque ses habitudes<sup>420</sup>. Les liens familiaux unissant Gérôme et la famille Goupil, et les relations d'affaires qui

<sup>415</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993. Le récit fut également traduit en néerlandais et publié en 1992.

<sup>416</sup> LENOIR Paul, *Le Fayoum, le Sinaï et Pétra. Expédition dans la Moyenne Égypte et l'Arabie Pétrée*, Paris, Plon, 1872.

<sup>417</sup> MOREAU-VAUTHIER Charles, *Gérôme, peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906. Pour le voyage de 1868, voir p. 218-253.

<sup>418</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 92.

<sup>419</sup> LOOS Wiekpe, RIJDT Robert-Jan te et Heteren Marjan van (dir.), *On Country roads and fields. The depiction of the 18th and 19th century landscape*, cat. exp. (Amsterdam, Rijksmuseum, 28 novembre 1997 - 3 mars 1998), Amsterdam, Rijksmuseum ; Blaricum, V + K Publishing, p. 274, 364. FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 91.

<sup>420</sup> Pressé de retrouver Gérôme dès qu'il arriva à Paris, Famars Testas « tout de suite [a] été pousser [sa] carte chez M. Gérôme qui n'était pas chez lui ». Il poursuit dans son journal : « Je l'ai vu le lendemain [vendredi 3 janvier 1868], il était très aimable *selon son habitude* et m'invita à dîner chez lui [le lendemain] » (nous soulignons). Il dîna également le lundi 6 chez Gérôme, boulevard de Clichy, avec sa famille. (FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 94).

liaient la maison de vente et Famars Testas ont probablement été des facteurs supplémentaires ayant contribué à l'invitation du peintre.

Jean-Léon Gérôme connaissait déjà l'essentiel des terres parcourues grâce à ses deux précédents voyages égyptiens qu'il effectua avec plusieurs amis artistes<sup>421</sup>. En 1868, il s'entoura de huit artistes pour son expédition. Il s'agissait pour Gérôme et Famars Testas, de réaliser une nouvelle moisson de croquis et de relevés pour compléter ceux qu'ils possédaient déjà, alimenter leur répertoire de modèles et trouver de nouvelles idées pour des sujets qui pourraient séduire de potentiels clients. Pour les autres membres de la compagnie, ce voyage représentait une réelle opportunité permettant de découvrir l'Orient dont les sujets sont de plus en plus appréciés aux Salons. Willem de Famars Testas put partager avec ses compagnons sa connaissance du terrain, de l'antiquité pharaonique et des bribes de langue arabe qu'il avait conservées de son premier séjour<sup>422</sup>.

Les conditions de ce voyage étaient radicalement différentes pour le Néerlandais par rapport à son premier voyage dix ans auparavant. Le caractère sommaire, austère et éprouvant de 1858 fait place à une ambiance amicale, l'aventure à travers le désert était l'occasion de découvertes de paysages, de monuments, de coutumes locales et de physionomies particulières. Ils logèrent dans de confortables hôtels pour étrangers, parfois bondés, et étaient reçus par des hôtes prestigieux. Ils ne voyageaient nullement en touristes : cette pérégrination était l'occasion de dessiner sur le vif à dos de dromadaires lorsqu'ils n'arrêtaient pas leur caravane pour réaliser de petites études peintes, souvent là où ils campèrent. Paul Lenoir note dans sa relation de voyage l'objectif de cette expédition : « Rencontrer des motifs de tableau et les peindre, tel fut notre but en partant pour l'Égypte ; sans avoir la prétention de tout voir, nous voulions bien voir, pour peindre *dal vero* ce que nous aurions vu. »<sup>423</sup>

L'itinéraire emprunté n'était cependant pas inconnu ; ils ont suivi un circuit classique et balisé, comme en témoigne la présence d'Européens que Famars Testas mentionne dans son journal, qu'il retrouve de halte en halte, accompagnés de leur guide<sup>424</sup>. Seul le Fayoum avait un aspect inattendu mais cette destination s'explique par la connaissance qu'en avaient Gérôme et Famars Testas. Ce voyage constituait donc un voyage d'agrément et d'étude sans caractère officiel. Les membres de cette expédition mêlèrent ainsi, selon l'adage latin, l'étude au plaisir, *utile dulci*.

Willem de Famars Testas réalisa de nombreux dessins et aquarelles, techniques qu'il préféra aux autres. Tout comme les nombreux croquis au crayon, elles se caractérisent par leur spontanéité, leur

---

<sup>421</sup> Avant 1868, Jean-Léon Gérôme avait déjà voyagé à trois reprises en Orient : une fois à Istanbul en 1852 et deux fois en Égypte en 1855-1856 et 1862. Après 1868, il effectua d'autres voyages en Orient : 1869 (pour l'inauguration du canal de Suez, il resta trois mois en Haute-Égypte), 1871-1872 (Turquie), 1873 (Espagne, Algérie et Égypte), 1874 (Égypte), 1875 et 1879 (Turquie), 1880 (Égypte). Il voyagea également en Europe (en 1877, 1889 et 1899 en Italie, en 1881 en Grèce, en 1883 en Espagne, en 1870 et 1888 à Londres, en 1890 en Sicile). Au Salon de 1857, il expose ses premiers sujets orientalistes qui confirmeront, année après année, sa réputation. Voir ACKERMAN Gerald, *op. cit.*

<sup>422</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 91.

<sup>423</sup> LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 1.

<sup>424</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 91, 126.

harmonie dans les couleurs et leur rapidité d'exécution sur quelques traits de crayon pour tracer les grandes lignes de la composition. Certaines aquarelles plus travaillées ont été faites sur place lors des haltes ou au retour au Pays-Bas. Rassemblées, elles constituent un souvenir et semblent être un instantané du voyage, comme le montrent les représentations des membres de l'expédition en mouvement : *En caravane au mont Sinaï* (fig. 1), *Mauvais temps dans le désert le 3 février 1868* (fig. 60, études : KT 1911, KT 1930) ou *Un temps de galop en voyage* (fig. 61). Les autres membres ont préféré multiplier les études à l'huile, réalisées rapidement et avec de faibles moyens pour saisir un paysage, une couleur, un intérieur ou un groupe de figures qui aura pu servir, au retour, à raviver les impressions du voyage lors de la composition d'une œuvre en atelier. Ces rapides études synthétisent les motifs alors que les dessins de Famars Testas s'attachent à restituer l'entièreté d'une scène dans sa composition générale, où l'importance de la ligne se fait toujours sentir, et dans les détails servant à la bonne compréhension de la scène, qu'il s'agisse des attitudes, des figures, des objets ou des décors qui occupent l'espace.

b) L'expédition et les sites traversés.

Le 1<sup>er</sup> janvier 1868, Willem de Famars Testas quitta Utrecht pour rejoindre Paris<sup>425</sup>. Il rencontra trois fois Jean-Léon Gérôme, d'ina chez la famille Goupil et prépara son voyage. La troupe, réunie autour de Gérôme, est constituée de son ami intime le peintre Léon Bonnat (1833-1922), de deux de ses élèves, Richard Goubie (1842-1899) et Paul Lenoir, de son beau-frère Albert Goupil qui avait la charge de photographier les sites traversés, un ami docteur et peintre, Ernest Journault (1836-1924), et Willem de Famars Testas. Le journaliste et historien Frédéric Masson (1847-1823), futur académicien, a rejoint la troupe à Jérusalem et a précisé dans un long article sur Gérôme paru dans le *Figaro illustré* en 1901<sup>426</sup> l'ambiance de l'expédition. Un autre voyageur relativement peu connu<sup>427</sup>, le peintre Wilfrid de Barthélemy (vers 1835-1890), qui avait traversé la Méditerranée avec le même bateau que la troupe, a accompagné les peintres dans leur périple et notamment en Palestine qu'il connaissait déjà<sup>428</sup>.

<sup>425</sup> Artiste reconnu, Testas dut signaler son départ à l'administration et aux sociétés avec lesquelles il collaborait ; le *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk dagblad*, la presse locale d'Utrecht, fit mention de son voyage le 11 mars 1868 : « Notre compatriote [...] fait une tournée artistique à travers l'Orient avec des artistes de renom de Paris. Ainsi, selon les informations reçues à propos de ce voyage, le sort des voyageurs et loin d'être heureux. Ils ont voyagé à travers l'Égypte, ont eu une tempête de sable, et traversent maintenant l'isthme de Suez au sein d'une caravane, pour ensuite traverser le désert et rejoindre Jérusalem par le mont Sinaï. L'itinéraire du retour vers l'Europe occidentale devrait traverser l'Asie mineure, la Turquie et la Hongrie ». La préparation d'un tel voyage en Hollande devait se savoir. Ainsi la mère d'un diplomate au Caire trouva Testas pour lui donner une lettre à remettre à son fils (FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 97).

<sup>426</sup> MASSON Frédéric, « J.-L. Gérôme peintre de l'Orient », *Figaro illustré*, n° 136 (juillet 1901). En 1904, Masson fut l'auteur également de « Jean-Léon Gérôme. Notes et fragments des souvenirs inédits du maître », *Les Arts*, n° 26 (février 1904), p. 18-31. Il a également contextualisé la place de Gérôme dans la caravane de l'expédition : « [...] il commande une caravane avec une autorité que personne ne conteste. Premier levé le matin, il supervise le départ ; puis, droit dans sa selle, il passe de longues heures à fumer, à chasser, à tracer dans son carnet, d'un trait rapide, un mouvement ou une silhouette. » (p. 10).

<sup>427</sup> ACKERMAN Gerald, *op. cit.*, p. 80 (le texte sur le déroulé du voyage présente toutefois quelques erreurs).

<sup>428</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 103.

Parti de Paris en train le 7 janvier 1868 au soir, le groupe arriva à Marseille d'où il embarqua le 9 janvier à bord du *Saïd*, un bateau à vapeur des Messageries Impériales, pour Alexandrie. Ils rejoignirent Le Caire par le train et, en route, ils furent plongés dans l'exotisme, découvrant le désert et les pyramides vues de loin<sup>429</sup>. Mais certains furent également surpris de trouver un Orient verdoyant, où se rencontrent des « trésors de végétation exotique » déployant tous les tons de verts ou « des horizons de verdure » rappelant parfois la Hollande chère à Famars Testas<sup>430</sup>. Famars Testas, bien qu'il connût déjà Le Caire, était toujours séduit et nota dans son journal : « Quelle majesté en tout, quel imprévu et quelle élégance sans le vouloir, jusque dans les moindres choses. »<sup>431</sup> Sur la place de l'Esbekieh, alors en pleine transformation, Testas tenta d'en restituer la « ruine », tout ce qui en avait le charme lors de son premier séjour (**fig. 49**) n'existait plus : les jolis bosquets et les cafés arabes avaient disparu. La troupe multiplia les circuits rapides autour du Caire pour découvrir des monuments incontournables comme les tombeaux des Mamelouks, la citadelle, les mosquées célèbres – notamment celles du sultan Hassan et d'Amrou, « en décomposition »<sup>432</sup> selon Lenoir ce qui leur permit d'y pénétrer sans problème et qui inspirera un tableau à Gérôme (**fig. 62ab**). Tout était matière à tableau et Famars Testas nota être émerveillé par le « rêve vivant » que constituaient les rues du Caire, fantastiquement pittoresques et merveilleuses d'aspect<sup>433</sup>.

Du 25 janvier au 12 février, la troupe voyagea dans le Fayoum. Dans la petite ville Senouris (**KT 1705, KT 1727**), les voyageurs ont assisté à un spectacle qui leur a été offert. Dans la tente commune, plusieurs musiciens accompagnaient une danseuse, Hasné, qui « semblait s'abandonner et succomber à ses convulsions nerveuses [...], la souplesse du serpent jointe à la grâce de la gazelle »<sup>434</sup>. Lenoir et Testas ont noté la complexité du costume de la danseuse que le Néerlandais semble avoir reproduit parfaitement sur deux aquarelles, une étude<sup>435</sup> et un dessin achevé (**fig. 65**) sur lequel figure la scène complétée par un public, dans une posture assez raide<sup>436</sup>, constitué de Barthélemy, Gérôme, Goupil, Goubie et Famars Testas lui-même. Famars Testas fut ainsi le premier Néerlandais à peindre une

<sup>429</sup> MOREAU-VAUTHIER Charles, *op. cit.*, p. 219 : Gérôme retrouve l'odeur de l'Égypte et Journault a décrit l'excitation de découvrir les pyramides à l'horizon (voir LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 14).

<sup>430</sup> LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 7, 12-13. « [...] c'était l'époque où les blés sont encore verts : aussi fûmes-nous singulièrement impressionnés de traverser ces steppes d'herbages que nous nous figurions n'exister qu'en Hollande. [...] Un seul de nos compagnons, originaire d'Utrecht, semblait s'épanouir devant cette profusion d'herbe sans le moindre coquelicot pour égayer l'œil ». Willem mentionne lui-aussi cette ressemblance à la Hollande dans son journal : « Le paysage tout le long du trajet [vers Le Caire] offre peu de variété, ça me rappelle beaucoup (du moins en cette saison-ci) la Hollande : terrain plat mais fertile, de la verdure s'étendant jusqu'à l'horizon où se dessinent des bouquets d'arbres, dont peu de dattiers, et des habitations, etc. » Voir FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 97, 104.

<sup>431</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 98.

<sup>432</sup> LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 44.

<sup>433</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 99, 101.

<sup>434</sup> LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 106.

<sup>435</sup> *Souvenir de Senouris dans le Fayoum, 6 février 1868, Hasné danseuse (raziëh) Égyptienne*, 1868, crayon graphite et aquarelle sur papier, 19 × 15,5 cm, signé « WT » en bas à droite, titré au dos, collection particulière (vente Sotheby's Amsterdam, 19 juin 2001)

<sup>436</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 217.

danseuse orientale dans son pays d'origine<sup>437</sup>. La scène manque de sensualité aguicheuse, que peuvent employer certains peintres orientalistes, mais constitue une sorte de témoignage documenté. Le dessin séduit toutefois par la qualité des couleurs employées et par la composition où le modèle occupe le centre de la page et le centre des attentions de son public. Quoiqu'ils ne se soient guère éloignés de plus de cent kilomètres du Caire, ils ont exploré des régions peu visitées des voyageurs, où le secours d'un guide est utile<sup>438</sup>.

Le 20 février, la troupe prit le train du Caire pour Suez, à l'exception de Goubie qui, malade, resta en Égypte avant de se rendre plus tard à Jérusalem par bateau où il aura retrouvé les membres de l'expédition le 3 avril. Les membres de la troupe ont visité les travaux du percement du canal de Suez, et ont assisté à des festivités. Ils ont ensuite continué leur périple au sein d'une caravane considérable composée de 47 dromadaires et chameaux pour 27 hommes<sup>439</sup>. Le voyage allait longer la mer Rouge vers le sud pour rejoindre le mont Sinaï et le couvent Sainte-Catherine. Ils ont admiré des paysages et réalisé plusieurs études (**fig. 75a-d**). Famars Testas a traduit ses relevés dans une œuvre, *Bords de la mer Rouge*. Il nota que le pays traversé, morne mais spectaculaire et aux couleurs extravagantes, incitait à la rêverie<sup>440</sup>. Le 6 mars, ils s'engagèrent dans les gorges qui mènent directement au monastère. Les voyageurs, qui avaient installé leurs tentes près du couvent (**fig. 66-67**), ont affronté la neige et ont vu les curiosités que regroupait ce site – dont quelques lieux présumés d'épisodes bibliques ; le Buisson ardent, la Montagne dite de Moïse (Djebel Moussa) où les Hébreux reçurent les Tables de la Loi, le puits de Moïse. Le 10 mars, la caravane (**fig. 1**) quitta le couvent et traversa le Sinaï vers l'est pour retrouver la mer Rouge. À Aqaba, les voyageurs ont dû changer de montures avant de poursuivre leur expédition, escortés par des bédouins et le frère du gouverneur local.

À l'approche de Pétra, la nature géologique des vallées et des montagnes offrit des spectacles de couleurs que les artistes ont tenté de saisir par la peinture. Bien que le site soit largement connu par la lithographie<sup>441</sup>, l'entrée dans la gorge étroite (as-Sîq), ou défilé, était la plus singulière des expériences : « Les roches sont de couleurs imprévues, quelquefois elles sont rouges, comme si on les avait peintes, tantôt verdâtres »<sup>442</sup>. De ce « couloir fantastique, qui fait penser à l'enfer de Dante »<sup>443</sup>, apparaît la « façade de temple taillé dans le rocher qui [...] a une couleur rose. [...] C'est le morceau d'art de Pétra

---

<sup>437</sup> HOND Jan de, « Nederlandse oriëntalisten », *Kunstschrift*, n° 2004-5, p. 14.

<sup>438</sup> ACKERMAN Gerald M., *op. cit.*, p. 80.

<sup>439</sup> MOREAU-VAUTHIER Charles, *op. cit.*, p. 224. FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 127.

<sup>440</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 122.

<sup>441</sup> Le site de Pétra fut révélé aux amateurs par les lithographies d'après David Roberts dans les années 1840. Roberts, voyagea en Orient et découvrit Pétra en 1838-1839. Il réalisa de nombreux croquis qui sont à l'origine d'une grande quantité d'aquarelles dont 247 furent traduites en lithographies par le lithographe Louis Haghe (1806-1885) et éditées entre 1842 et 1849 en six volumes : *The Holy land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia*. Il a été l'un des premiers artistes européens à sillonner le Proche-Orient à la recherche d'un matériel graphique nouveau et exotique. Ses lithographies ont joui d'un grand succès dès leur publication.

<sup>442</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 144.

<sup>443</sup> LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 295.

qui a le moins souffert par le temps et qui a le plus de goût »<sup>444</sup>. Outre cette première vision d'enchantement, les autres constructions déçoivent Famars Testas : « Les rochers ont des couleurs étranges, on dirait du bois peint, à moitié effacé et lavé par l'eau ; c'est même assez laid [...]. La couleur de la pierre est dégoûtante, foncée, striée de raies rouges, jaunes et noires. [...] Ce n'est pas beau du tout et ça doit même être peu intéressant pour les antiquaires »<sup>445</sup>. Malgré cette déception peu nuancée, le peintre réalisera un tableau qui ne restitue que les jeux de couleurs chaudes remarqués à l'approche de la cité antique (**fig. 68**). Ce tableau, présenté à plusieurs expositions aux Pays-Bas, sera choisi pour la section de peinture néerlandaise à l'Exposition universelle de Paris en 1878<sup>446</sup>. Selon Maarten Raven, Famars Testas fut probablement le premier Néerlandais à se rendre à Pétra<sup>447</sup>. Les jours suivants ont été consacrés à rejoindre Hébron puis Jérusalem. La troupe installa son camp près de la porte d'Hébron (**fig. 70, étude : KT 1729**) et ses membres se séparèrent pour visiter et faire des études à leur guise (**fig. 69**). Goupil, qui avait photographié tout au long de l'expédition lorsque le temps le permettait, prit une photographie du groupe (**fig. 59**) avant que Gérôme et Barthélemy ne le quittent le 12 avril, afin de retourner en France pour le premier ou d'aller à Smyrne pour le second. Le lendemain, les artistes firent une excursion de trois jours à Jéricho pour voir la mer Morte où Famars Testas a réalisé un croquis « de la mer et des montagnes qui l'entourent »<sup>448</sup> (probablement **KT 1682**) qui aura servi à réaliser une aquarelle, *Rives de la mer Morte, Palestine*, exposée en 1882 par Arti et Amicitiae à Amsterdam.

Après avoir visité le Dôme du Rocher, la troupe chevaucha jusqu'à Damas en traversant la Samarie et la Galilée. Les artistes s'arrêtèrent à Nazareth puis au lac de Tibériade duquel Testas a fait une étude transposée en une grande aquarelle au retour en Europe (**fig. 71, TvB T 361**). La traversée de la Syrie fut tout aussi surprenante en découvertes : variété de la végétation, petits torrents surmontés de ponts et villes soignées (**fig. 72, KT 2015 048**) qui tranchent avec « l'incurie et la négligence ordinaires »<sup>449</sup> des pays d'Orient. À Damas, ils se séparèrent de leur drogman et visitèrent la ville où Testas fit de nombreuses études qui deviendront des œuvres abouties : *Une rue à Damas*, *La Cour de la maison Saint-Jean à Damas* (**fig. 23a-b, KT 1921**) ou *Cour de la maison d'Abou Antika à Damas* (**fig. 73, étude : KT 1790**). Le 8 mai, les derniers membres l'expédition, exceptés Lenoir et Journault qui sont restés à Damas, prirent la diligence pour rejoindre Beyrouth où ils embarquèrent sur un bateau à vapeur afin de regagner l'Europe.

<sup>444</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 145.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 145-150.

<sup>446</sup> DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *L'art dans les deux mondes : peinture et sculpture*, t. 1, Paris, Plon, 1878, p. 384. Le critique écrit en ces termes à propos des toiles orientalistes de Famars Testas : « *Le Pas[sage] el Sik à Pétra* et la *Porte à Jérusalem*, qui forme toute la peinture exotique, par M. de Famars Testas, sont des reproductions exactes, un peu molles, de sites et de types éminemment pittoresques. »

<sup>447</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 92.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 176.

Selon son journal, Willem de Famars Testas a multiplié les relevés lors de ce voyage en Orient. Ceux-ci promettaient de riches compositions à venir, traitées à son retour aux Pays-Bas. Il semble avoir disposé à son retour d'un large répertoire de formes et de sujets dont il est difficile aujourd'hui d'imaginer l'ampleur tant les dessins faits sur le vif conservés sont peu abondants si l'on considère qu'une telle expédition offrait une profusion de sujets variés. Il convient de remarquer que, bien que son journal indique quelques sujets, de nombreux autres ont dû être croqués. De son premier séjour au Caire, deux carnets de croquis<sup>450</sup> sont conservés au Rijksmuseum. Il pourrait être cohérent que l'artiste ait tenu également un carnet lors de son second séjour. Plusieurs dessins, exécutés sur du papier de nature et de taille différentes, ne permettent pas d'affirmer avec certitude l'existence d'un carnet<sup>451</sup>. Les écrits de Testas et ses croquis restituent la pluralité des facettes de l'Orient, ou des Orients tant ses remarques décrivent une multiplicité de paysages orientaux.

L'influence du premier séjour de 1858-1860 sur le deuxième reste à analyser. Outre la connaissance de Testas de la ville du Caire et des quelques mots d'arabe comme il l'a écrit dans son journal, sa maîtrise de l'architecture antique et islamique a pu lui être utile pour dessiner plus justement ces bâtiments. Cependant peu de traces matérielles nous permettent de l'affirmer. Les calques qu'il fit dans le tombeau de Ty ne semblent pas lui avoir été utiles car il n'a pas traité de sujets égyptisants après son second voyage en Orient.

Nous ne savons pas quelle fut la réception immédiate du voyage de l'artiste à son retour. La critique et les sociétés artistiques auxquels Famars Testas était affilié étaient-elles curieuses de voir ce qu'il avait bien pu rapporter de l'Orient et attendaient-elles des œuvres qui allaient être inspirées par son expédition ? La société utrechtaise Kunstliefde, où Testas était membre du jury depuis 1863, a dû probablement beaucoup espérer de lui et exposa dès son retour plusieurs de ses toiles orientalistes. Famars Testas se mit en effet rapidement à peindre essentiellement des paysages directement nourris de ses impressions et de ses notes. En 1868, il présenta ainsi *La vallée Moketteb dans le mont Sinai* et *Une rue à Jérusalem* (fig. 69) à l'Exposition des maîtres vivants organisée à Amsterdam. Cette même année, il peignit également *Le défilé à Pétra*<sup>452</sup> (fig. 68) qui présente l'inscription « Souvenir de mars 1868 » au dos. À l'exposition annuelle de Kunstliefde de 1869, il reçut une prime d'encouragement de

<sup>450</sup> Un carnet inv. : RP-T-1981-91 et un carnet démembré inv. : RP-T-1974-9A. De ce dernier, certains feuillets sont en mains privées (inv. : TTS 001 à TTS 006, TTS 013, TTS 025, TTS 031 entre autres).

<sup>451</sup> Notamment une feuille d'une collection particulière de 1868 (inv. : TTS 110) a été découpée après coup pour une raison inconnue. Elle présente une réflexion sur le titre d'une aquarelle conservée au Teylers Museum (DD 027, fig. 60, études : KT 1911 et KT 1930) et quelques rapides croquis de cavaliers et d'un paysage, témoigne de l'importance que pouvait revêtir le titre de ses œuvres pour Testas : « Souvenir d'Égypte passage / Souvenir du désert entre Dashour et Tamiëh dans le Fayoum / Souvenir du passage / 3 février 1868 / De Dashour à Tamiëh. Souvenir d'un passage désagréable / Une pénible traversée d'un désert / Un jour de passage mal choisi / Journée de traversée mal choisie / Journée désagréable dans un désert d'Égypte / [Passa]ge malchanceux d'un désert d'Égypte ».

<sup>452</sup> Ce tableau aura porté différents noms parmi lesquels : Accès à Pétra ou Wadi-Moussa le vieux Sela, ville principale des Édomites ou Le défilé el Sik et le temple dans le roc à Pétra, ancienne capitale des Édomites.

trois cents florins et il y exposa une *Vue d'un village en Égypte* et encore *Une rue à Jérusalem*. Ce deuxième tableau fut d'ailleurs acquis par la société artistique pour son musée en 1869 et il sera présenté la même année à l'Exposition générale des Beaux-Arts de Bruxelles. Les deux années suivantes, 1870 et 1871, furent sans nul doute des années importantes pour lui car treize de ses œuvres orientalistes ont été exposées à travers les Pays-Bas<sup>453</sup>. En 1870, lors d'une exposition de la société *Arti et Amicitiae* qui présentait cinq de ses compositions, il reçut une médaille d'argent remise en présence du roi, signe de la reconnaissance officielle de son talent. Malgré cela, il demeurait le seul orientaliste dans ces manifestations où le public préférait les paysages de l'École de la Haye<sup>454</sup> et il songea à se tourner vers la Belgique où le marché de l'art lui semblait plus favorable pour vendre davantage.

Il convient toutefois de préciser l'évolution de l'art de Testas après ce voyage et son positionnement par rapport à ses contemporains. C'est en peintre voyageur qu'il avait su relever la beauté des sites traversés et leurs surprenantes couleurs et il en a parfaitement rendu la spécificité au retour. Ces couleurs et la lumière de l'Orient ont modifié son regard et sa palette ; la toile représentant le défilé de Pétra impressionne par ses tons chauds et son cadrage reprenant la topologie particulière du site à proximité de la cité antique. Dans son journal, il a décrit les paysages en tant que peintre, sachant poser par les mots des couleurs qu'un artiste aurait employés sur une toile. La citadelle du Caire et les rochers environnants lui apparurent de façon saisissante, « éclairés en rose par les derniers rayons du soleil disparaissaient derrière des nuages pourpres et or »<sup>455</sup>. Toutes ces visions d'une coloration surprenante n'auront pas donné lieu à des traductions en peinture, les ciels orientaux de Testas sont généralement d'un bleu lumineux parfois ponctués de quelques nuages, parfois brumeux, mais toujours d'un ton juste, en harmonie avec le sujet de l'œuvre.

Robert-Jan te Rijdt a remarqué que Testas avait une technique qui contrastait avec celle de ses contemporains Néerlandais : à l'opposé des aquarelles au faire lâche et rapide de Willem Roelofs par exemple, celle de Testas se compose en grande partie de plans de couleurs constitués d'une multitude de petites touches appliquées délicatement<sup>456</sup> permettant de représenter ses paysages avec une grande précision topographique. C'est du moins l'impression qu'il cherche à donner par des compositions bien équilibrées aux couleurs séduisantes. Cette exactitude se retrouve également dans les titres comme l'a analysé Terry van Druten : « La dimension concrète des titres des œuvres de Famars Testas est

---

<sup>453</sup> 1870 : *Arti et Amicitiae* exposa quatre huiles sur toile (*L'Heure de la prière*, *Porte de quartier*, *fermée la nuit*, dans les villes d'Orient, *Le jugement d'un Bédouin* et *Le Défilé de Pétra*) et une aquarelle (*Boutique de barbier au Caire*) ; *Kunstliefde* exposa trois œuvres (*Café égyptien*, *danseuse orientale* et *La prière du soir*).

1871 : *Arti et Amicitiae* exposa une huile sur toile (*Guide égyptien*) ; *Kunstliefde* exposa trois huiles sur toile (*Le défilé de Pétra*, *Vue du désert entre Suez et Sinaï*, *Fanny*) ; l'Exposition des maîtres vivants à Amsterdam présenta 2 huiles sur toile (*Vue du désert entre Suez et Sinaï*, *À proximité du Caire*).

<sup>454</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 92.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>456</sup> RIJDT Robert-Jan, notice n° 75, dans WIEPKE LOOS, Robert-Jan te RIJDT et Marjan van HETEREN (dir.), *op. cit.*, p. 274.

éloquente. [II] a toujours aspiré à un maximum de "véracité" dans ses tableaux »<sup>457</sup>. Ce caractère plutôt réaliste de son œuvre, « qui plaisait aux amateurs d'art néerlandais », loin de l'exotisme outrancier de certains Hollandais, correspondait à l'une des plus grandes qualités recherchées chez un artiste aux Pays-Bas. Testas s'inscrivait ainsi pleinement dans le goût de son époque par l'usage d'un langage plastique particulier sciemment employé dans ce but.

Ces œuvres pourraient-elles avoir été contraintes dans le but de plaire aux amateurs visitant les expositions ? Il serait intéressant de se demander si l'artiste a retenu sa liberté de création. Les multiples images de rêve et d'émerveillement, qu'il a noté dans son journal, auraient-elles pu l'inspirer à envisager des sujets fantaisistes et oniriques ? Les « scènes vraiment fantastiques »<sup>458</sup> qui incitaient à la rêverie ou, mieux encore, qui donnaient l'occasion d'éprouver un « rêve vivant »<sup>459</sup> étaient sources d'un émerveillement constamment renouvelé qui, associé aux couleurs singulières, imposaient l'émotion<sup>460</sup>. Le Caire était propice à évoquer les *Mille et une nuits* à la différence des nombreuses villes traversées et notamment leurs bazars qui furent visités dans chaque ville, du Caire et Suez à Constantinople, et de Medinet el-Fayoum à Damas. Ce ne sera qu'à l'occasion d'une promenade nocturne dans Damas que Testas repensera aux contes<sup>461</sup>. L'ensemble de ces effets pittoresques ne semble pas avoir été une source d'inspiration pour Testas.

## 2. Un compagnonnage d'artistes favorisant l'émulation culturelle.

Les rencontres artistiques effectuées au Caire, notamment avec le peintre orientaliste Félix-Auguste Clément (1826-1888)<sup>462</sup> ou le photographe Gustave Le Gray (1820-1882), n'ont pas produit de répercussions sur la production d'un membre de l'expédition. Les influences les plus concrètes qui peuvent être établies ont eu lieu entre les compagnons de voyage. La longueur du séjour et la promiscuité qu'impliquât leur mode de vie a entraîné des échanges sur la pratique de chacun.

Tous les artistes de l'expédition revinrent dans leur pays avec une grande quantité de croquis, d'études, de notes, d'objets qui leur ont servi de référents pour documenter leurs œuvres et raviver leur mémoire. Ces impressions, prises sur le vif sur de petits formats, n'ont jamais eu l'intention d'être montrées ou exposées. Il convient de se demander également si le contact avec d'autres artistes a pu

---

<sup>457</sup> DRUTEN Terry van, *op. cit.*, p. 159.

<sup>458</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 135.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 99, 101-103, 117. Ce peintre orientaliste « ethnologue » passe sept ans (1862-1869) auprès de la famille khédivale au Caire. Ses scènes de genre égyptiennes figurent des fellahs et leur famille dans un ton pittoresque mais réaliste, voire austère. Ses sujets recomposés sont peints dans un esprit documentaire. PELTRE Christine, *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1995, p. 59-60. PELTRE Christine, *Les orientalistes*, Paris, Hazan, 2018 (éd. augmentée), p. 144-145. RUFFIE Paul (dir.), *A l'ombre des pyramides. Peintres français en Égypte au XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. (Lavour, musée du Pays Vaurais, 26 mai - 31 août 2006), Lavour, musée du Pays Vaurais, 2006, p. 52.

influencer le choix des sujets de ces études. Ces relations ont-elles influé sur le rapport à l'art de Famars Testas ?

a) Jean-Léon Gérôme.

Jean-Léon Gérôme, instigateur de l'expédition de 1868, revint d'Orient avec un vaste répertoire de sujets aussi bien peints que dessinés<sup>463</sup>. Parmi ces ébauches, qui multiplient les approches d'un même motif, certaines s'attachent aux détails, utiles aux tableaux plus élaborés. Cet intérêt pour les détails, au détriment des principaux personnages, avait été critiqué à Gérôme dans ses œuvres historiques<sup>464</sup>. Les représentations d'une grande précision étaient soutenues par une érudition poussée – historique, ethnographique, littéraire et archéologique – sur les époques traitées et avaient été signalées dès les années 1850, notamment par Gautier ou Zola, comme l'a analysé Dominique de Font-Réaulx<sup>465</sup>. Cette vérité de convention dont se réclamait Gérôme se faisait se juxtaposer une scène d'histoire ou de genre avec de nombreux accessoires pour la rendre crédible ou vraisemblable. Cette caractéristique n'était cependant pas propre au peintre vésulien : le besoin de précision archéologique et historique pour documenter justement une œuvre qui réduisait les tableaux d'histoire à des natures mortes fut souligné par les critiques de Salon<sup>466</sup>. À la même période, les Pays-Bas étaient engagés dans la même tendance alors que la peinture d'histoire jouissait d'un nouvel élan. L'historiographie était devenue une véritable discipline au service de la peinture hollandaise qui devait restituer le plus fidèlement possible les époques passées. Des expositions d'antiquités, d'objets d'art et d'artisanat néerlandais avaient donné l'opportunité aux artistes de les étudier<sup>467</sup>.

Malgré cette propension européenne à l'exactitude et malgré les études détaillées et ordonnées qu'il fit pour Prisse d'Avennes, Willem de Famars Testas ne suivit jamais cette voie. Ses œuvres, exceptées quelques natures mortes qui ponctuent sa carrière comme autant de petites études personnelles et mises à part les sujets où figurent des ornements de monuments arabes, se distinguent par une absence de détails pittoresques. Autant ses sujets orientalistes que ses scènes historiques ou littéraires ne se caractérisent que par l'habileté à restituer une scène dans son ensemble. Contrairement à Gérôme qui disposait d'une vaste collection d'objets arabes et s'était fait un spécialiste dans la reproduction d'accessoires dans ses peintures (armes, narguilés, objets métalliques, vêtements, bancs et cages de joncs), dans les œuvres de Famars Testas, seuls quelques éléments suffisent à installer un cadre : un paysage, une architecture rapidement esquissée en arrière-plan, des façades ornementées ou des bâtiments imaginaires mais méthodiquement représentés, comme dans l'aquarelle *Un café au*

---

<sup>463</sup> ACKERMAN Gerald M., *op. cit.*, p. 83. STOULLIG Claire et HARENT Sophie, *op. cit.*.

<sup>464</sup> ALLAN Scott C., « Gérôme face à la critique : l'accueil fait au peintre à ses débuts », dans Laurence des CARS, Dominique de FONT-REULX et Édouard PAPET (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 95.

<sup>465</sup> FONT-REULX Dominique de, *op. cit.*, 2010, p. 215.

<sup>466</sup> ALLAN Scott C., *op. cit.*, 2010, p. 99 (n. 56).

<sup>467</sup> REYNAERTS Jenny, *op. cit.*, 2017, p. 15-16.

*Kaire* (fig. 76, DD 028, KT 1929). Sur ce décor ou toile de fond, sont disposées des figures qui sont affairées dans leur occupation. Seuls les dessins représentant la danseuse Hasné (fig. 65) ou celui figurant une boutique orientale (fig. x, DD 025) peuvent témoigner d'une attention aux détails pittoresques, notamment dans les accessoires et les vêtements, même si ceux-ci ne sont pas représentés fidèlement mais imaginés et synthétisés. Il convient également de préciser, qu'à part ces derniers exemples, les œuvres abouties de Famars Testas tout comme celles de Gérôme ne représentent pas des scènes observées mais figurent des sujets créés en atelier autour d'une idée de composition plastique.

Gérôme recherchait également le fini parfait, au point que les coups de pinceau deviennent invisibles<sup>468</sup>, ce qui ne fut pas le cas de Testas. Scott Allan a indiqué que cette dextérité dans la représentation avait conduit plusieurs critiques à rapprocher les tableaux de Gérôme des scènes de genre hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>469</sup>. Au début de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les scènes de genre étaient décriées par la critique mais ne furent cependant pas négligées et, au travers de sujets anecdotiques ou littéraires, elles ont été largement produites par Gérôme tout comme Famars Testas. Les cadrages des deux peintres pourraient être rapprochés dans certaines scènes, notamment certaines illustrations et les vues de rues orientales où se distinguent dans la perspective fuyante un minaret, les représentations de boutiques ou les détails architecturaux reproduits d'une manière presque photographique qui apparaissent dans une scène de genre, comme *Une Rue au Caire* (fig. 77). Dans cette toile, la porte qui occupe tout le quart droit de la toile est une recomposition qui correspond en tout point à ce qu'aurait pu réaliser Famars Testas, copiant les ornements cairotes à partir des planches de Prisse d'Avennes, le motif de l'ornement en bronze sur la porte aura aussi été relevé au Caire par Famars Testas et nous pouvons le retrouver sur le tableau du Rijksmuseum, *Cour intérieure d'une maison au Caire* (1881) (fig. xx). La présence d'un âne et d'un jeune garçon rappelle encore davantage les œuvres du Néerlandais. Certains sujets ont été traités par les deux artistes à des dates relativement proches et en suivant des compositions similaires, comme, *Recrues égyptiennes*<sup>470</sup>, *Femmes fellahs puisant de l'eau* (fig. 78a-b) ou *La Rose*<sup>471</sup> (fig. 79a-b). Il serait tentant de suggérer qu'un échange entre les artistes ait été à l'origine de ces analogies des thèmes traités, mais rien ne nous permet de l'affirmer. Cette proximité et cette filiation entre Gérôme et Testas a même provoqué l'écriture de la mention « Testas, élève de Gérôme » dans un catalogue de vente américain en 1878<sup>472</sup>. Mais, sans avoir été son élève,

---

<sup>468</sup> ALLAN Scott C., *op. cit.*, 2010, p. 96.

<sup>469</sup> *Ibid.*

<sup>470</sup> Jean-Léon Gérôme, *Recrues égyptiennes traversant le désert*, 1857, huile sur panneau, 64 × 109,8 cm, collection particulière (Ackerman, n°212) ; Willem de Famars Testas, *Convoi de recrues égyptiennes*, 1865, huile sur toile, collection particulière (cat. 234, étude : KT 1704)

<sup>471</sup> Ce sujet a été peint à deux reprises par Gérôme (voir ACKERMAN Gerald, *op. cit.*, p. 318-319) et a aussi été traité par Paul Lenoir selon Lynne Thornton (*La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie, ACR Edition, 1993 (1985), p. 134).

<sup>472</sup> *Fine paintings belonging to Mr. Samuel P[utnam] Avery or consigned by him by foreign artists [...]*, cat. vente (Georges A. Leavitt & Co, New York, 9 et 10 avril 1878), p. 7 (lot n° 9, Testas, pupil of Gerome, *Scene in Egypt*). La maison Goupil était en contact avec ce collectionneur comme le prouve la lettre d'Adolphe Goupil à Avery du 17 janvier 1868 conservée aux archives du Metropolitan Museum of Art de New York (Samuel P. Avery Papers, cote : Z 42.3.A7. M48 v.4). Selon

Famars Testas s'inspira de l'esthétique de Gérôme – la présence de reproductions de toiles de Gérôme éditées par la maison Goupil dans le fonds d'atelier de Testas ([cat. 242-247](#)) témoigne de cette faveur.

Il faut cependant nuancer cette familiarité de goût entre les deux artistes en signalant que de nombreux sujets peints par Gérôme ne l'ont jamais été par le Néerlandais, notamment les scènes de harem et de bain, les intérieurs de mosquée ou les sujets pittoresques centrés sur un ou deux personnages dont les vêtements et les attributs sont minutieusement représentés. Et contrairement à Gérôme, Testas ne réalisera pas de peinture d'histoire dans le style orientaliste, préférant les paysages et les scènes de rues.

C'est grâce aux souvenirs et aux très nombreux relevés, croquis et études rapides faits sur le motif que Gérôme a trouvé son inspiration<sup>473</sup>. Il saisissait frénétiquement ce dont il souhaitait conserver le souvenir comme il l'a expliqué lui-même<sup>474</sup>. Lors de l'expédition de 1868, les petites études réalisées ([fig. 75a-d](#)) se caractérisent par la recherche de « motifs de tableaux » pour reprendre les mots de Lenoir<sup>475</sup> et certains de ces relevés ont trouvé une traduction dans de futures toiles. Les détails étant apportés par la photographie, ces études se concentrent surtout sur les valeurs de tons et les jeux de lumières où les contrastes peuvent être violents. Mais parfois, une indication précise dénote parmi une touche vibrante et rapide, comme l'inscription arabe couronnant le mihrab de la mosquée d'Istanbul ([fig. 75b](#)).

#### b) Léon Bonnat.

Léon Bonnat fut l'élève de Léon Cogniet à l'École des Beaux-Arts et, à la suite de son troisième échec au concours du Prix de Rome en 1857, il entreprit un voyage en Italie où il restera quatre ans. Ses œuvres à sujet religieux principalement furent exposées au Salon de Paris dès 1857 et étaient parfois achetées par l'État. En 1868, lorsque son ami intime<sup>476</sup> Gérôme l'invita à rejoindre l'expédition, Bonnat était ainsi un peintre de renom. Cette expédition fut l'unique voyage en Orient de Léon Bonnat mais elle permit à l'artiste de l'avoir durablement inspiré. Ce séjour fut pour lui l'occasion de réunir une documentation sur les paysages du désert ([fig. 80c](#)) et les sites chrétiens. Les études qu'il réalisa sur le

---

les archives Goupil, Avery a acheté à la succursale newyorkaise de Goupil un tableau, *Café au Caire*, en août 1872 et en juillet 1879, il a acheté une aquarelle, *Entrée d'une mosquée*, à la succursale haguenoise.

<sup>473</sup> Dans sa biographie du peintre, Charles Moreau-Vauthier note : « Gérôme retournera en Orient, transcrira ses souvenirs avec fidélité, avec esprit : sa note est trouvée. [...] Et il la sentira si féconde que quelques jours avant sa mort, il pourra se vanter de posséder encore dans ses cartons la matière de vingt-cinq ans de travail ». MOREAU-VAUTHIER Charles, *Gérôme. Peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906, p. 1 et p. 123.

<sup>474</sup> Gérôme a écrit en janvier 1874, dans ses *Notes autobiographiques* destinées à son ami Charles Timbal, quelques lignes sur ce voyage à travers l'Égypte, la Judée et la Syrie. « Quoique fatigué après de longues marches en plein soleil, je me mettais avec ardeur au travail dès que l'endroit de la halte était atteint. Mais, hélas ! que de choses laissées derrière soi dont on n'emporte que le souvenir ! et j'aime mieux trois touches de couleur sur un morceau de toile que le plus vif des souvenirs ; mais il faut aller en avant avec des regrets. » MOREAU-VAUTHIER Charles, *op. cit.*, p. 165.

<sup>475</sup> LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 1.

<sup>476</sup> ACKERMAN Gerald, *op. cit.*, p. 88.

vif sont « l'une des expressions les moins connues de [l']œuvre » de Bonnat<sup>477</sup>.

Selon son biographe, Achille Fouquier, Bonnat aurait rapporté de ce périple de nombreux accessoires et soixante-douze études à l'huile de petites dimensions<sup>478</sup> dont plusieurs d'entre elles sont conservées au musée Bonnat de Bayonne<sup>479</sup>. Elles lui ont servi à élaborer des œuvres à sujet orientaliste qu'il exposa entre 1870 et 1876. Les relevés étaient comme des souvenirs plastiques qui furent mobilisés lors de la composition d'une œuvre aboutie qui, chez Bonnat, participe d'une reconstitution globale tout en gardant cependant une apparence plausible. L'ensemble des impressions de voyage forment un souvenir, fait de couleurs, de matière minérale ou végétale, de structure topographique, qui fut traduite sous la forme d'une œuvre originale, comme *Cheikhs arabes dans les montagnes* (fig. 80b) de 1872 qui représente deux chefs de tribus à cheval accompagnés de bédouins armés dans un paysage montagneux, minéral et aride. Ce tableau, remarqué par la critique pour son caractère réaliste se révèle être une recomposition aidée par la pose d'un modèle costumé à Saint-Jean-de-Luz<sup>480</sup>. Sa *Femme fellah et son enfant*<sup>481</sup>, présentée au Salon de 1870, marque une évolution de la représentation féminine ; au lieu d'une figure fantasmée en odalisque, l'artiste réalise une sorte de portrait d'une paysanne égyptienne portant son vêtement traditionnel, s'accordant ainsi avec les recherches ethnographiques d'alors. La plupart de ses œuvres orientalistes, peintes simultanément aux premiers portraits qui feront sa renommée et aux décors religieux commandés par l'État, ont divisé les critiques.

Outre les points de vue parfois communs de leurs études, comme les murs de Jérusalem (fig. 80a et 70), il serait bien audacieux de démontrer une inspiration commune entre Willem de Famars Testas et Léon Bonnat. Le Néerlandais parle de Bonnat dans son journal mais les six mois passés ensemble n'ont vraisemblablement pas été riche d'influence artistique.

### c) Albert Goupil.

Albert Goupil, fils du marchand d'art Adolphe Goupil et beau-frère de Gérôme, a intégré l'expédition en tant que photographe. Sa présence était d'une grande utilité pour Gérôme au cours d'un voyage en Orient car, comme il l'avait déjà expérimenté avec Auguste Bartholdi qui prit une centaine de photographies en 1855-1856 lors de son séjour égyptien avec Gérôme<sup>482</sup>, la production de clichés

<sup>477</sup> Notice de l'œuvre *Vue de la presqu'île du Sināi* (1868, huile sur toile marouflée sur bois, 16,5 × 25 cm, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, inv. : 2017.5.1). En ligne : <https://webmuseo.com/ws/musee-bonnat-helleu/app/collection/record/2318> (consulté le 14 septembre 2020).

<sup>478</sup> FOUQUIER Achille, *L. Bonnat : Première partie de sa vie et de ses œuvres*, Paris, imp. D. Jouaust, 1879, p. 1.

<sup>479</sup> Mentionnons par exemple *Le Mont des Oliviers* (huile sur toile, 22 × 34 cm, inv. 665), *Le monastère de Mar Saba, près de Jérusalem* (huile sur toile, 23,3 × 34,1 cm, inv. 666), *Dromadaire accroupi* (huile sur toile, 14,2 × 32,3 cm, inv. : 1127), *Paysage de rochers à Pétra* (huile sur toile, 25 × 33 cm, inv. 1131), *Massif de rochers avec échappée de ciel* (huile sur toile, 38 × 55 cm, inv. 1133) et *Porte au Caire* (huile sur toile, 33 × 25 cm, inv. 2016.1.1).

<sup>480</sup> ANDRAL Jean-Louis et LACAMBRE Jean, « Au pays des images », dans Jean-Louis ANDRAL, Yona FISCHER et Jean LACAMBRE (dir.), *op. cit.*, p. 36.

<sup>481</sup> Léon Bonnat, *Femme fellah et son enfant*, 1869-1870, huile sur toile, 186,7 × 105,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art [inv. : 87.15.97] ; *Femme fellah et son enfant*, étude, vers 1869, huile sur toile, 241 × 140,5 cm, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu [inv. : 558]

<sup>482</sup> HUEBER Régis, *D'un album de voyage ; Auguste Bartholdi en Égypte (1855-1856)*, cat. exp. (Colmar, musée Bartholdi, 5 juin

s'est avérée très salubre comme modèle sinon aide-mémoire à la peinture<sup>483</sup>. Les raisons ayant conduit Albert Goupil à s'intéresser à la photographie ne sont pas connues cependant elle était présente dans son entourage. La maison Goupil engageait plusieurs photographes pour reproduire les tableaux des peintres vendus par la galerie pour les diffuser en grand nombre. Ary Scheffer, qui était voisin de la famille Goupil, rue Chaptal, appréciait la photographie et ne s'inquiétait pas de la concurrence qu'elle pourrait causer, comme le pensaient plusieurs artistes, à la peinture<sup>484</sup>. Gustave Le Gray, ami de Gérôme, était également voisin. Ainsi, Albert Goupil a dû s'intéresser aux travaux de ses contemporains photographes, mais rien ne permet de connaître ses possibles relations.

Durant le périple de 1868, Goupil a régulièrement pris des clichés, la plus grosse « récolte » fut faite à Pétra le 26 mars et le journal de Famars Testas nous apprend qu'ils étaient développés sur place, ce qui fut « encore une distraction et un amusement plein d'imprévu »<sup>485</sup>. Les photographies de Goupil ont vraisemblablement été offertes par leur auteur aux membres de l'expédition après coup ; le recueil conservé à la Bibliothèque nationale de France appartenait à Journault et contient soixante-dix-sept tirages – d'après des négatifs verre au collodion – qui retracent les étapes du parcours. Les autres membres ont probablement reçu le même type d'ensemble de tirages, contrecollés ou non. Trois autres clichés de Goupil sont conservés au Teylers Museum ([KF 1966 001 à KF 1966 003](#)).

Sylvie Aubenas a précisé que ces clichés sont techniquement ratés et témoignent des problèmes matériels rencontrés en Orient. « De coulures, des zébrures [de collodion] apparaissent sur certains clichés. [Quelques vues sont obscurcies par] les ciels de plomb dus à une forte luminosité mal maîtrisée »<sup>486</sup>. Hormis quelques cadrages maladroits, il a été analysé la collaboration entre les peintres et le photographe lors de ce voyage de 1868 : plusieurs vues ont dû être suggérées en fonction de leur utilité pour des œuvres peintes<sup>487</sup>. Il est ainsi possible de retrouver la trace de l'emploi de photographies dans les œuvres de Gérôme. Sylvie Aubenas a remarqué que le décor des *Femmes puisant de l'eau* de Gérôme doit beaucoup à une prise de vue de Goupil de Médinet el-Fayoum<sup>488</sup> ([fig. 78a et 81a](#)), c'est également le cas pour d'autres tableaux : *Vue de Médinet el-Fayoum* (1875) et *Femmes fellah au bain* (1893). La photographie n'intervient dans la création du peintre que comme une aide pour représenter

---

- 15 septembre 1990), Colmar, Association Culture et Loisirs, 1990. BUSTARRET Claire, « Du Nil au Yémen. Bartholdi photographe », *Histoire de l'art*, n° 7, 1989, p. 35-51. FONT-REULX Dominique de, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, p. 242-246.

<sup>483</sup> FONT-REULX Dominique de, notices n° 115 à 124 et 127, dans *op. cit.*, 2010, p. 222-230.

<sup>484</sup> BELOT Robert, « Bartholdi, l'Égypte et la première mondialisation : histoire d'une fascination et d'une ambition manquée » dans Nicolas SURLAPIERRE (dir.), *De la Vallée des Rois à l'Arabie heureuse, Bartholdi en Égypte et au Yémen (1855-1856)*, cat. exp. (Belfort, Tour 46, 23 juin - 24 septembre 2012), Gand, Snoeck, 2012, p. 138.

<sup>485</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 148.

<sup>486</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, 1999, p. 36. AUBENAS Sylvie, notices n° 130-136, dans Laurence des CARS, Dominique de FONT-REULX et Édouard PAPET (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 234.

<sup>487</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, 1999, p. 36. FONT-REULX Dominique de, dans Laurence des CARS, Dominique de FONT-REULX et Édouard PAPET (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 213

<sup>488</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, 1999, p. 36.

des détails ou des arrière-plans, elle « en appelle plus à l'imagination qu'elle ne cultive le souvenir » selon la formule de Jean-Yves Tréhin<sup>489</sup>.

Willem de Famars Testas avait déjà une solide connaissance de l'utilité de la photographie prise en Orient, grâce à son expérience avec Jarrot et Prisse d'Avennes dix ans plus tôt. Comme il l'avait fait avec ceux de Jarrot, deux tirages de Goupil conservés à Haarlem ont été retouchés à la plume et encre grise ou au crayon. Ces épreuves n'avaient pas l'ambition d'être publiées ou de servir à la réalisation d'une estampe, la présence de retouches reste donc à éclaircir.

Les photographies attribuées avec certitude à Albert Goupil sont rares, elles sont davantage connues par leurs reproductions dans le récit du voyage de Paul Lenoir ou dans le *Diario di un Viaggio in Arabia Petrea* de Giammartino Arconati-Visconti (1839-1876), tous deux publiés en 1872.

d) Les autres membres de la troupe : Richard Goubie, Paul Lenoir, Ernest Journault.

Les autres membres de l'expédition ont été moins étudiés. Leurs noms apparaissent brièvement dans les catalogues de Salon, et leurs œuvres ne sont pas localisées mais réapparaissent quelquefois en vente publique ce qui permet d'envisager la variété de leur production réalisée en 1868 ou à la suite du voyage. Goubie et Lenoir étaient des élèves de Gérôme qui a dû sentir une aptitude particulière chez eux pour qu'il les invite à l'accompagner en voyage. Leurs influences sur l'œuvre de Famars Testas ne peut pas être prouvée si toutefois elle existe. Néanmoins un rapprochement étonnant peut être établi entre Testas et Goubie pour un travail qu'ils ont développé avec un attachement particulier.

Mentionnons que l'écrivain Frédéric Masson, qui a rejoint le groupe fortuitement à Jérusalem, a collaboré avec la maison Goupil et a écrit des articles sur Gérôme comme l'a rappelé Régine Bigorne<sup>490</sup>.

- Richard Goubie.

Jean Richard Goubie était un élève de Gérôme à l'École des Beaux-Arts de Paris et exposa au Salon entre 1869 et 1893. Dès 1873, la maison Goupil a édité des reproductions de ses scènes de genre à sujet champêtre<sup>491</sup>. Le travail orientaliste de Goubie était relativement confidentiel jusqu'à ce que son fonds d'atelier soit passé en vente publique à Paris le 16 novembre 2016. Près de quatre-vingt-dix études et cinq albums ont dévoilé une quantité d'informations nouvelles sur cet artiste qui a voyagé en Europe, en Afrique du nord et au Proche-Orient. Ses carnets de notes inédits, de 1856 à 1893, regorgent d'informations sur la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et sur ses voyages. Le voyage de 1868 sera l'occasion pour lui de découvrir des motifs et des paysages nouveaux, des décors pittoresques aux

---

<sup>489</sup> TREHIN Jean-Yves, s.v. « Goupil Albert », dans François POUILLON, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2012 (2008), p 480.

<sup>490</sup> BIGORNE Régine, « Gérôme et Goupil : une affaire de famille », dans Hélène LAFONT-COUTURIER (dir.), *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*, cat. exp. (Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000 - 14 janvier 2001 ; New York, Dahesh Museum of Art, 6 février - 5 mai 2001 ; Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, 7 juin - 12 août 2001), Paris, RMN ; Bordeaux, musée Goupil, 2000, p. 74.

<sup>491</sup> Voir l'inventaire des séries de reproductions photographiques et l'inventaire des cuivres de la maison Goupil (consultable au centre de documentation du Service des musées de France).

couleurs vives. Deux études présentent des sujets (fig. 82a-c) tels que nous pouvons les retrouver peints par Bonnat ou par Gérôme. Entre 1887 et 1893, il fit quatre voyages dans le Sud algérien dont dix études ont été conservées. Un tableau représentant un marchand de chevaux arabes (fig. 82b) d'une facture lisse, minutieuse et très détaillée, qui n'est pas sans rappeler celle de Gérôme, témoigne d'une familiarité avec les chevaux, sujet qui a le plus contribué à la reconnaissance de Goubie. « Sachant mieux que quiconque saisir sur le vif les attitudes des cavaliers et de leurs montures »<sup>492</sup>, il travailla pour le domaine de l'illustration de presse (le *Journal des Haras* et le *Figaro illustré*), peignit de nombreuses scènes de vènerie mais il fit aussi de véritables portraits de chevaux à la manière du britannique George Stubbs qui le rendit célèbre parmi les riches bourgeois montant régulièrement, français mais aussi américains. C'est dans ce domaine que les liens avec Famars Testas sont les plus évidents. Toute sa vie, Famars Testas entretiendra une intimité avec le milieu équestre et davantage lors de sa période bruxelloise. Il serait tentant d'imaginer l'évidence d'un échange à ce sujet entre les deux artistes qui ont tant été estimés pour leurs représentations de chevaux.

Goubie peignit de très nombreux tableaux décrivant la société bourgeoise, femmes et hommes, en chasse ou en promenade, dans des points de vue permettant la multiplication des chevaux (fig. 82d) et bien qu'il ait été reconnu de son vivant, aucune exposition n'a été organisée et aucun ouvrage ne lui a été consacré.

- Paul Lenoir.

Paul Marie Lenoir fut un élève de Gérôme qu'il a accompagné deux fois en Égypte, en 1868 et en 1874 – lors de ce deuxième voyage, il tomba malade en route et mourut au Caire. Le récit qu'il a publié en 1872 respecte les étapes du voyage et restitue avec beaucoup d'ironie certaines expériences insolites vécues par le groupe ou lui seul. Son style littéraire offre parfois de belles expressions comme les « séances d'immensités »<sup>493</sup> au cours desquelles les artistes, confronté aux étendues désertiques sans motif pittoresque, effectuent des études de paysages étranges qui se singularisent par leur caractère géologique et coloré, « comme si le paysage entier prenait la pose, se présentait à l'investigation créatrice » comme l'explique Christine Peltre<sup>494</sup>. Lenoir présentera plusieurs œuvres orientalistes au Salon, imprégnées par les sites traversés en 1868 et composées à l'aide des rapides études qu'il fit sur le motif (fig. 83a), comme *Souvenir de Médinet el-Fayoum, Égypte* (1869), *Vue du Caire* (1872). Il composera également des toiles plus complexes (fig. 83 b-c), entre recherche plastique souhaitant rendre un effet, peinture de genre et peinture d'histoire, comme *Un eunuque gardien de harem* (1871), *Le roi Cambyse au siège de Péluse*, (1873) ou *Le divertissement du pacha*.

---

<sup>492</sup> s.n., notice n° 320 à 389 dans le catalogue de vente, maison Brissonneau - Hôtel Drouot, Paris (15 et 16 novembre 2016), p. 37.

<sup>493</sup> LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 222.

<sup>494</sup> PELTRE Christine, *op. cit.*, 1995, p. 76.

- Ernest Journault.

Ernest Journault nous est peu connu, mais nous pouvons constater que cet élève d'Auguste Clément Herst (1825-1900) et de Léon Bonnat a lui aussi exposé des toiles inspirées par le voyage et nourries par les relevés que l'artiste a effectués sur place. Au Salon de 1870, il présente *Le Couvent du Sinaï (Arabie-Pétrée)*, puis deux ans plus tard, *Bords de la mer Rouge, en deçà d'Akabah (Arabie)* et *Wadi Schillah, route du Sinaï (Arabie)*, qui fut acheté par l'État puis déposé au Havre où il fut détruit pendant la Seconde guerre mondiale. Dès 1864, il présenta aux Salons de Paris et de province<sup>495</sup> de nombreux paysages suisses, italiens, basques ou normands.

### 3. Les liens entre Willem de Famars Testas et la maison Goupil.

Les recherches de Chris Stolwijk ont mis en lumière l'activité de la galerie Goupil & Cie à La Haye<sup>496</sup>. Cette succursale de la célèbre maison parisienne ouvrit en 1861<sup>497</sup> grâce à l'association d'Adolphe Goupil et du marchand hagueois Vincent van Gogh, dit Oncle Cent, oncle du peintre homonyme. Elle prit part dans le développement du marché de l'art contemporain aux Pays-Bas dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui bénéficia d'une heureuse conjoncture, animée notamment par la nouvelle élite bourgeoise fortunée<sup>498</sup>. Cette luxueuse galerie d'art, sans équivalent aux Pays-Bas, permettait aux amateurs hollandais de voir et d'acheter de l'art contemporain néerlandais et étranger – essentiellement français – et permettait aux jeunes artistes néerlandais d'être exposés dans la galerie parisienne. Dès 1867, le gérant, Herman Gijsbertus Tersteeg (1845-1927), joua un rôle de premier plan dans la diffusion des maîtres de l'École de La Haye dans les années 1870. Il avait mis une salle à leur disposition pour qu'ils puissent exposer librement leur toiles<sup>499</sup>. Cependant les peintres de cette école n'étaient évidemment pas les seuls à être proposés à la vente par la galerie qui entretenait des liens de confiance et de fidélité avec les artistes qu'elle soutenait. De 1866 à 1892, la succursale hagueoise acheta directement à Famars Testas quatre œuvres mais a acquis plusieurs de ses aquarelles par d'autres sources comme des ventes de collectionneurs ou lors d'expositions. En achetant directement des œuvres aux artistes, la galerie a permis de consolider le système de soutien déjà en place aux Pays-Bas et de

<sup>495</sup> *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie d'artistes vivants exposés à Nancy*, Nancy, Société des Amis des Arts de Nancy et de Strasbourg, 1866, p. 40-41.

<sup>496</sup> STOLWIJK Chris, *op. cit.*, 1999, p. 73-96.

<sup>497</sup> Adolphe Goupil, éditeur d'estampes à Paris et commerçant avisé, s'épaula du marchand d'art Vincent van Gogh qu'il connaissait depuis 1846 et avec qui il commerçait depuis 1851. Van Gogh et Goupil se sont associés en 1861 et tous deux coopérèrent en profitant de leur réseau respectif. C'est grâce à cette collaboration que de jeunes artistes néerlandais ont pu découvrir les peintures des artistes travaillant avec la plus grande galerie parisienne tels Constant Troyon, Decamps, Diaz de la Peña, Corot, Millet, Monet, Pissarro ou Gauguin. La succursale hollandaise sera liquidée en 1917 et le stock de cent vingt-six œuvres sera vendu aux enchères la même année.

Voir STOLWIJK Chris, *op. cit.*, 1999, p. 73-96, notamment p. 79-82. À propos des succursales de la maison Goupil, voir PENOT Agnès, *La maison Goupil, Galerie d'art internationale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mare & Martin, 2017.

<sup>498</sup> STOLWIJK Chris, *op. cit.*, 1999, p. 77-78.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 82-85.

diffuser les œuvres hollandaises sur la scène internationale<sup>500</sup>. Ainsi, elle joua un rôle déterminant dans la diffusion des artistes de l'École de la Haye<sup>501</sup> et resta assez étrangère aux courants artistiques qui rayonnaient alors en Europe. Il a fallu attendre 1888 pour qu'une exposition impressionniste soit organisée, qui se solda par un échec.

Bien que les modalités de leur rapprochement et de leur coopération ne soient pas connues, il apparaît en consultant les registres des galeries Goupil de la Haye et de Paris<sup>502</sup> que Willem de Famars Testas a commencé à travailler avec la succursale de la maison haguenoise en 1866. C'est à cette date qu'est mentionnée la première œuvre de Testas mise en vente par Goupil : *Une rue au Caire*, aquarelle achetée à l'artiste en 1866 par la succursale néerlandaise, fut vendue à la maison mère parisienne en 1867 qui l'a vendue à son tour en 1871 à Michel Knoedler, qui gérait la succursale Goupil de New York. Nous ne connaissons pas de reproduction de cette œuvre qui, cependant, rappelle par son sujet une aquarelle déjà évoquée (fig. 44c). Un *Soldat turc en Égypte* (1877) fut acheté par la succursale Goupil de Londres en 1878. La circulation de ces œuvres documente les échanges pratiqués activement entre les succursales. Les liens amicaux<sup>503</sup> qu'entretenait Willem de Famars Testas avec la galerie haguenoise puis parisienne lui ont permis de tisser des liens internationaux. Eugène Warmenbol suppose que Testas, en s'installant en Belgique en 1871, se rapproche de la succursale Goupil de Bruxelles<sup>504</sup> qui fut ouverte en 1863 par le frère de Vincent van Gogh, Heindrick, qui avait dirigé un temps la galerie de La Haye. D'ailleurs, l'adresse de son studio à Ixelles se situe non loin de la filiale belge. Cependant, en raison du manque d'archives de cette galerie, nous ne savons pas si des liens commerciaux existaient entre elle et Willem de Famars Testas. Par ce rapprochement et cette fidélité, Goupil devint manifestement son agent à Paris et Bruxelles et à La Haye.

Il apparaît également une lacune dans les registres haguenois. Toutes les œuvres de Testas exposées à Paris entre 1867 et 1871 provenaient de la succursale de La Haye, or ces œuvres et leur date d'acquisition ne sont pas mentionnées dans les livres des ventes. Seule *Une rue au Caire*, déjà mentionnée, peut être rattachée par déduction à une œuvre de la galerie de La Haye, mais *Le cheïdouf*<sup>505</sup> (vers 1867-1868), *À Dashour (Égypte)* (1869), *Deux cavaliers dans le désert* (1869), *En*

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>502</sup> Voir ANNEXE 4.

Les archives de la maison parisienne sont conservées au Getty Research Institute à Los Angeles () et celles de la succursale de La Haye sont conservées au RKD de La Haye ().

Les registres des ventes de la maison parisienne Goupil sont conservés au Getty Research Institute de Los Angeles (inv. : G-5122 ; fonds Goupil & Cie / Boussod, Valadon & Co. Stock Books et Michael Knoedler's Book). En ligne : [http://archives.getty.edu:30008/getty\\_images/digitalresources/goupil/goupil.htm](http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/goupil/goupil.htm) (consulté le 18 avril 2019). Les registres d'achats et de ventes (1861-1917) de la succursale de La Haye sont conservés au RKD de La Haye et sont consultables sur son site internet (inv. : NL-HaRKD-0355 ; Registre alphabétique par artistes et Registre des achats et des ventes par année). En ligne : <https://rkd.nl/explore/archives/details/NL-HaRKD-0355> (consulté le 18 avril 2019).

<sup>503</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 91.

<sup>504</sup> WARMENBOL Eugène, *op. cit.*, 2012, p. 302.

<sup>505</sup> Une étude au crayon d'un chadouf, appareil à bascule servant à puiser l'eau destinée à l'irrigation, a été réalisée dans un carnet par Testas lors de son premier voyage en Égypte à Beni Hassan, lieu de sépulture du Moyen Empire sur la rive droite du

*Orient* (1870) et *Café au Caire* (1871) restent inconnus des registres hagueois. Une autre aquarelle au titre non renseigné apparaît en février 1868 à la succursale de La Haye qui l'a acquise grâce à la maison Goupil de Paris. Il serait tentant d'y retrouver la possible aquarelle que Testas aurait directement proposée à Adolphe Goupil en janvier 1868, avant son départ en Orient<sup>506</sup>.

Outre les sujets orientalistes, la maison Goupil de la Haye a vendu des illustrations de Famars Testas (*Le Roi des Aulnes* du poème de Goethe, ou *Hérodiade* et *Abdel Kader* illustrant le recueil de Bernard ter Haar). Une aquarelle, *Un Soir (Soirée en Orient)* de 1880, fut exposée à l'Exposition Internationale et Coloniale Amsterdam en 1883<sup>507</sup>, avant qu'elle ne soit vendue par Goupil l'année suivante.

Au retour de l'expédition en Orient, Willem de Famars Testas est resté en contact avec certains artistes de l'expédition. Les archives du Rijksmuseum van Oudheden conservent des lettres de Gérôme, Masson et Journault qui informent sur les liens d'amitié tissés entre les membres de l'expédition et documentent certains projets de Testas qui, semblent-ils, n'ont pas trouvé d'aboutissement. Ainsi, dans une lettre au Néerlandais, Gérôme le questionne au sujet de ses progrès faits en Orient, de son envie de « passer à Paris une partie de l'année »<sup>508</sup> et il lui propose de l'aider. Testas aurait effectivement prévu de venir s'installer à Paris à la fin de l'année 1868. Une lettre de Masson de février 1869 nous informe qu'il avait envoyé sa photographie (fig. 84) à Lenoir<sup>509</sup>. Les compagnons de voyage de Testas ne l'ont probablement pas revu mais ils ont peut-être pu juger de son talent en voyant une de ses aquarelles, *Mamelouck sur son cheval se précipitant du haut d'une forteresse* (fig. 85), en mai 1876 lors d'une vente à Drouot<sup>510</sup> ou en se rendant dans la section hollandaise de l'Exposition universelle de 1878 où

---

Nil (voir Amsterdam, Rijksmuseum, inv. : RP-T-1981-91-C). Ce type de sujet a souvent été représenté par les peintres occidentaux. Pour exemple, voir Louis Mouchot, *Le Chadouf, système d'irrigation en Haute-Égypte*, 1874, Salon 1875, huile sur toile, 105 × 161 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. : RF 1980 19.

<sup>506</sup> Cette aquarelle, qui n'apparaît pas dans les catalogues de la maison parisienne, a peut-être été proposée directement à Goupil par l'artiste lorsque ce dernier a été invité à dîner le dimanche 5 janvier 1868. Les réunions dominicales de la rue Chaptal étaient très convoitées et seuls les artistes en vue y étaient admis. Elles permettaient d'entretenir les amitiés et les alliances (voir PENOT Agnès, « La maison Goupil et la globalisation du marché de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Jacques VERGER (dir.), *La forme des réseaux : France et Europe (X<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017, p. 52. En ligne (2018) : <http://books.openedition.org/cths/680> (consulté le 20 octobre 2019)).

<sup>507</sup> DUMAS F. G. (dir.), *Catalogue illustré officiel de la section des beaux-arts de l'Exposition universelle d'Amsterdam*, Paris, Baschet ; Amsterdam, Bakkenes & Cie ; Paris, Nilsson, 1883, p. 30 (n<sup>o</sup> 281 et 282). Une autre aquarelle de Testas fut exposée : *Le Maliebaan à Utrecht en hiver*.

<sup>508</sup> Lettre de Jean-Léon Gérôme à Willem de Famars Testas, de Bougival, du 27 août 1868 (Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, archives, cote : 19.6.2/3 (C240)). « [...] je suis sur [sic] que si vous venez comme vous me l'avez dit passer à Paris une partie de l'année vous vous en trouverez bien. Je serai heureux de vous revoir parmi [sic] nous et si mon expérience en fait d'art peut vous être utile, je me mets complètement à votre disposition. [Si le 1<sup>er</sup> octobre] je pouvais savoir que vous avez pris la résolution de venir travailler à Paris je vous en féliciterais [sic], me réjouissant d'ailleurs de vous serrer la main ».

<sup>509</sup> Lettre de Frédéric Masson à Willem de Famars Testas, de Paris, du 22 février 1869 (Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, archives, cote : 19.6.2/3 (C240)).

<sup>510</sup> Catalogue de l'école moderne formant la collection de feu M. Neuville D. Goldsmid de La Haye et dont la vente aura lieu hôtel Drouot, le samedi 6 mai 1876, Paris, impr. Pillet fils aîné, 1876, lot n<sup>o</sup> 44. Le catalogue de cette vente mentionne (p. IV) que « le Saut du Mameluck est une aquarelle très-curieuse, d'un beau coloris et d'un effet incontestable ». Il s'agit probablement de l'aquarelle aujourd'hui conservée au Teylers Museum, Le dernier des Mamelouks (KT 1987 003).

quatre œuvres de Famars Testas furent exposées<sup>511</sup>.

À Utrecht, il fut le seul artiste néerlandais à exploiter avec autant de persévérance la veine orientaliste. Malgré que ses œuvres étaient exposées et malgré les récompenses qu'il a reçues, le public n'était guère séduit par les sujets exotiques. Les Pays-Bas étaient effectivement peu portés vers l'orientalisme comme l'a noté Eugène Warmenbol<sup>512</sup>. Il se tourna donc vers la Belgique où le marché de l'art lui fut plus favorable.

## F. De la conquête de Bruxelles à la fin de carrière aux Pays-Bas. Voyages et relations artistiques au service de l'art.

Du retour de son second séjour en Orient à la fin de sa vie, la chronologie concernant Willem de Famars Testas est moins connue. Ainsi sa carrière et sa vie personnelle ne se laissent deviner que par bribes et par une grande quantité d'œuvres, très rarement datées et en majorité de style orientaliste, développant toute une série de scènes de genre historiques, de paysage et de thèmes plus prosaïques. Ce dernier point est regrettable car, lorsque qu'on tente d'étudier les œuvres réalisées de 1868 à 1896, nous pouvons constater que Famars Testas a produit de nombreuses œuvres en tout genre : des petites études, au crayon, à la plume ou peintes, des essais de gravures, des grandes aquarelles et des huiles sur toile, mais l'absence de date et la diversité des sujets abordés nous empêchent de dresser une chronologie. D'autre part, le style régulier et assuré de l'artiste ne permet pas de constater une évolution, se refusant encore à l'établissement d'une datation.

À Bruxelles, l'artiste a intégré les cercles artistiques, il a fréquenté d'autres artistes, notamment les Hollandobelges émigrés, et il montra ses œuvres aux manifestations locales mais continua à participer aux expositions néerlandaises en multipliant ses envois. Il fut également engagé dans des projets d'illustrations littéraires, dont la redécouverte récente de lettres a permis d'en informer le contexte ainsi que ses choix et les conditions qu'il a imposées.

### 1. Willem de Famars Testas et la vie culturelle bruxelloise.

#### a) L'installation à Bruxelles. Les conditions d'une vie d'artiste en Belgique.

Bruxelles, devenue capitale d'un état souverain, connaissait depuis les années 1860 une vague de grands travaux d'embellissement aspirant à changer le caractère de vétusté dont faisait état certains quartiers de la ville. Les restaurations d'anciens monuments bâtis insignes et la construction de nouveaux bâtiments imposants au service de l'État ou de divertissement prenaient place dans une ville qui changeait de physionomie, à l'instar du Paris transformé par le baron Haussmann depuis 1853.

---

<sup>511</sup> *Exposition Universelle de Paris en 1878. Catalogue spécial des produits exposés par le Royaume des Pays-Bas*, La Haye, Giunta d'Albani Frères, 1878, p. 10 (lots n° 92 a et b) et p. 12 (lots n° 9 a et b).

<sup>512</sup> WARMENBOL Eugène, *op. cit.*, 2012, p. 620.

L'accroissement démographique et les vagues d'immigration ont conduit à un développement urbain de la ville qui engloba les faubourgs qui la ceinturaient (comme Ixelles à l'est ou Saint-Josse au nord-est). Ces communes ont vite accueilli la bourgeoisie francophone à la recherche d'espaces plus aérés. Dans les années 1860, la forêt de Soignes fut transformée en parc forestier, dénommé bois de la Cambre<sup>513</sup> (fig. 88, KT 1801), qui devint immédiatement populaire auprès de toutes les couches de la population bruxelloise.

Le climat artistique à Bruxelles était en tout cas bien plus attractif à l'époque qu'aux Pays-Bas<sup>514</sup> où la peinture subissait un fort déclin dans sa qualité et dans ses sujets<sup>515</sup>. La prospérité et le rayonnement de la ville (qui en plus était partiellement néerlandophone) ont attiré rapidement les artistes néerlandais séduits par l'effervescence de la vie culturelle bruxelloise qui a également pu offrir des opportunités de vente avantageuses<sup>516</sup>. A l'instar de Rome, Düsseldorf, Paris et Londres, Bruxelles occupa également une place stratégique dans l'Europe culturelle<sup>517</sup>. Alors que Paris attirait de nombreux Hollandais qui ont été accueillis dans les ateliers de Léon Bonnat, Gustave Boulanger, Fernand Cormon ou Alexandre Cabanel, Bruxelles offrait la possibilité de vivre dans de plus grands ateliers – ce qui était compliqué à Paris où les loyers étaient onéreux. Ces artistes, nommés « Hollando-Belges » par Théophile Thoré<sup>518</sup>, pouvaient profiter d'un marché de l'art vivant qui leur permettait de vendre assurément leurs œuvres et qui offrait des opportunités d'expositions plus nombreuses qu'aux Pays-Bas. Bruxelles fit donc office de substitut de Paris. Ils ont choisi de s'y installer plus ou moins longtemps, construisant pour certains leur atelier le long des grands axes sortants de la ville ou dans les communes limitrophes, avant de retourner aux Pays-Bas, renforcés dans leur manière hollandaise<sup>519</sup>. Willem de Famars Testas était l'un d'eux. Saskia de Bodt a précisé que les « peintres hollandais ne [vivaient] pas du tout comme des indésirables [mais furent] très bien intégrés à la vie culturelle et [furent] considérés par leurs collègues et par la presse comme des Belges à part entière, jusqu'à leur retour aux Pays-Bas »<sup>520</sup>.

Après la mort de son père, Hendrik Johan, à Utrecht en avril 1871, c'est en famille que Famars

---

<sup>513</sup> Dénomination due à la proximité de l'abbaye cistercienne de la Cambre, du XIII<sup>e</sup> siècle, qui en 1810 devint un dépôt de mendicité jusqu'en 1870.

<sup>514</sup> PETERS Moniek, « Peintre Paysagiste des Polders Hollandais », dans Moniek PIETERS, Alicja RAKUZYN, Peter SCHOON (dir.), *Paul Joseph Constantin Gabriël (1828-1903). Colorist van de Haagse School*, cat. exp. (Dordrecht, Dordrechts Museum, 26 avril - 30 août 1998 ; Clèves, Koekkoek-Hans, 25 septembre 1998 - 3 janvier 1999), Zwolle, Wanders, 1998, p. 26.

<sup>515</sup> BODT Saskia de, « Le colonie hollandaise et la vie artistique à Bruxelles de 1850 à 1880 », dans Robert HOOZEE (dir.), *Bruxelles carrefour de cultures*, cat. exp. (Bruxelles, palais des Beaux-Arts, 8 septembre - 5 novembre 2000), Anvers, Fonds Mercator, 2000, p. 69.

<sup>516</sup> STOLWIJK Chris, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leyde, Primavera Pers, 1998, p. 264.

<sup>517</sup> BODT Saskia de, *Bruxelles colonie d'artistes. Peintres hollandais 1850-1890*, cat. exp. (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 6 octobre - 10 décembre 1995 ; Rotterdam, 16 décembre 1995 - 11 février 1996), Bruxelles, Crédit Communal, 1995, p. 8-9.

<sup>518</sup> THORE Théophile (sous le pseudonyme William BURGER), *Les Salons, études de critique et d'esthétique* (3 vol.), Bruxelles, H. Lamertin, 1893.

<sup>519</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 7.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 12.

Testas déménagea à Bruxelles vers 1871<sup>521</sup>. Il loua un appartement au n° 81 de la rue Traversière à Saint-Josse-ten-Noode, en périphérie de la ville, comme le mentionne une note autographe au dos d'une de ses aquarelles représentant les toits de la capitale belge (fig. 86). Sa mère et sa sœur passaient l'hiver dans des pensions bruxelloises selon Maarten Raven<sup>522</sup> et, l'été, tous trois séjournèrent à Utrecht ou dans diverses maisons de campagne aux Pays-Bas. Dans le même immeuble, se situait l'atelier que se partageaient les frères jumeaux Pieter et David Oyens<sup>523</sup>. Ces premiers contacts ont été le début d'une vie sociale durable que Testas a développé à Bruxelles : les frères Oyens recevaient régulièrement les Néerlandais Willem Roelofs – que connaissait déjà Testas –, Jan Theodoor Kruseman, Carel Storm van 's-Gravesand, Paul Gabriël et Frans Smisjaert. Famars Testas s'était joint à eux. Cette proximité a encouragé les peintures de groupe et, dans ce contexte, il n'est pas étonnant que Pieter Oyens ait peint Testas en 1875 (fig. 87).

Ce n'est qu'après le décès en février 1877 de sa mère, Mary Frédérique, que Willem de Famars Testas épousa Johanna Françoise Leonardina van der Mandere (1847-1921) en 1882<sup>524</sup>. En juin de cette année<sup>525</sup>, ils emménagent dans une maison à Ixelles, au 12 rue Vautier, près de l'atelier-musée d'Antoine Joseph Wiertz (1806-1865)<sup>526</sup>, où sont nés les enfants du peintre : Henri Baudouin (1883-1942) (fig. 90ab) et Marie Madeleine (1885-1945). Dans les années 1880, les rencontres se sont poursuivies mais restent moins documentées. Il resta à Bruxelles jusqu'en 1891.

b) Une colonie d'artistes néerlandais à Bruxelles. Les liens artistiques de Famars Testas.

Les travaux de Saskia de Bodt<sup>527</sup> ont permis de mieux connaître les artistes néerlandais à

---

<sup>521</sup> Le déménagement a probablement eu lieu en 1871 bien que certaines sources indiquent 1872 (notamment SCHOONBAERT Lydia M.A. et CARDYN-OOMEN Dorine, *Tekeningen, aquarellen en prenten 19de en 20ste eeuw*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, 1981, p. 162) et d'autres en 1873 (FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *Reisschetsen uit Egypte 1858-1860*, Maarsen, Gary Schwartz ; La Haye, SDU, 1988, p. 12).

<sup>522</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 92.

<sup>523</sup> Conseillés par le peintre Jan Adam Kruseman (1804-1862), les frères Oyens furent envoyés à Bruxelles en 1860 où ils ont suivi les cours de dessin de l'Académie des Beaux-Arts et les cours de peinture dans l'atelier libre de l'orientaliste Jean Portaels (1818-1895), un pédagogue prompt à développer la manière personnelle de ses élèves tout en leur assurant une solide formation. Leurs envois aux Salons bruxellois ont été remarqués à partir des années 1870. Dès 1893, ils louèrent l'un des grands ateliers Mommen (en 1875, l'ébéniste belge Felix Mommen (1827-1914) établit à Saint-Josse un atelier d'encadrement, un commerce d'accessoires utiles aux peintres et un espace d'exposition mais également un complexe d'ateliers qui furent loués aux artistes. La firme Mommen & Cie devint un lieu majeur de la vie artistique bruxelloise. Jean-François Portaels, Émile Wauters, Félicien Rops, Théo Van Rysselberghe et l'écrivain Émile Verhaeren y ont séjourné).

<sup>524</sup> Voir le certificat de mariage de Willem de Famars Testas et Johanna Françoise Leonardine van der Mandere du 1<sup>er</sup> juin 1882 (Utrecht, Het Utrechts Archief, série 481. État civil des communes de la province d'Utrecht (1811-1902) ; cote : 293-03 (n° d'enregistrement 214).

<sup>525</sup> Confirmé par plusieurs sources : dessin de Willem dans la documentation de Fred Hendricks ; notes sur des dessins passés en vente publique (cat. vente Christie's Amsterdam, 19 juin 2001, cat. 242 : lots de dessins aquarellés et études au crayon dont l'une est annoté en néerlandais « 12 rue Vautier Ixelles, habité par la famille de Famars Testas juin 1882-sept. 1891 » ; le peintre Frans Smisjaert confirme sa présence en 1882 (cité dans BODT Saskia de, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gand, Snoek-Ducaju & Zoon, 1995, p. 280, 284).

<sup>526</sup> Wiertz fut formé à l'académie d'Anvers, où il remporta le Prix de Rome en 1832. Après un séjour en Italie, il s'installa à Bruxelles en 1848. Il se distingua par ses toiles colossales à sujet religieux ou allégorique. De 1850 à 1853, la Belgique lui construisit un atelier, rue Vautier à Ixelles, qui fut transformé en musée à sa mort.

<sup>527</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995. BODT Saskia de, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gand, Snoek-Ducaju & Zoon, 1995.

Bruxelles et leur activité. Le paysagiste Willem Roelofs apparaît comme la figure centrale dans les rapports entre la Belgique et les Pays-Bas<sup>528</sup>. Roelofs ne fut certes pas le premier Néerlandais à s'installer à Bruxelles mais il occupa un poste influent dans la scène artistique locale. Il s'installa en 1847 à Schaerbeek – une ville qui fut annexée à la capitale – et y resta jusqu'en 1884. Autour de Roelofs, plusieurs peintres paysagistes – qui sont devenus plus tard les artistes fondateurs de l'École de La Haye – et d'autres artistes se sont rassemblés de manière informelle pour une période plus ou moins longue, en formant une « colonie »<sup>529</sup> d'artistes néerlandais. Jan de Haas (1832-1908), Hendrik Willem Mesdag (1831-1915), Anton Mauve, Alexander Mollinger, les frères Pieter (1842-1894) et David Oyens (1842-1902), Lourens Alma Tadema, Paul Gabriël (1828-1903), Jan Theodoor Kruseman (1835-1895), Carel Storm van 's-Gravesand (1841-1924), Frans Smisjaert (1862-1944), Willem Bastiaan Tholen et Willem de Famars Testas sont quelques-uns de ces artistes qui ont suivi des cours de peinture ou ont été conseillés par Roelofs. Saskia de Bodt a précisé que, « grâce à ses excellentes relations, il [était] en mesure d'aider ses compatriotes dans le labyrinthe des cercles artistiques, des galeries d'art, du commerce artistique »<sup>530</sup> qui différaient largement des Pays-Bas.

Willem de Famars Testas a donc fait partie de cette colonie néerlandaise dont les membres se sontentraînés tout en restant indépendants. Les interactions entre chacun des artistes est difficile à mesurer et l'influence de Roelofs ne semble être prégnante que sur celle de Paul Gabriël, comme Saskia de Bodt le pense<sup>531</sup>, ce qui fut d'ailleurs la nature de leur mésentente. Les œuvres de plusieurs peintres du cercle des *Hollandobelges* gravitant autour de Roelofs se détachent parfois complètement du maître et l'influence n'est qu'intellectuelle et matérielle. Ainsi les frères Oyens ou Willem de Famars Testas se sont éloignés du genre de Roelofs et de son enseignement, ce qui n'a pas empêché la formation de sincères amitiés. En témoignage de la leur, Roelofs offrit à Famars Testas une petite étude de paysage faite sur le vif, *Le Gein près d'Abcoude*, dédicacée par Roelofs « À mon ami W. de Famars Testas » (**fig. 91**). L'œuvre aboutie de ce sujet, exposée et vendue à un prix record à l'Exposition universelle de Paris en 1878, était considérée par Roelofs lui-même comme son chef-d'œuvre<sup>532</sup>. Ce paysage correspond parfaitement à ceux qu'il produisit après ses séjours à Barbizon dans la décennie 1850. Contrairement à ses contemporains belges ou néerlandais, il n'a pas tenté de reproduire les paysages bellifontains – mises à part deux toiles de 1860 et 1877 – mais il représentait des paysages typiquement

---

<sup>528</sup> SANTVOORT Linda van, « Des artistes étrangers dans les ateliers bruxellois », dans Robert HOOZEE (dir.), *op. cit.*, 2000, p. 81.

<sup>529</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 12-16. STOLWIJK Chris, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leyde, Primavera Pers, 1998, p. 264.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>532</sup> HETEREN Marjan van, « Willem Roelofs, banbreker van het modern landschap », dans Marjan van HETEREN et Robert-Jan te RIJDT (dir.), *Willem Roelofs (1822-1897), De adem der natuur*, cat. exp. (Oss, Museum Jan Cunen, 26 novembre 2006 - 25 février 2007 ; Rotterdam, Kunsthal, 17 mars - 13 mai 2007), Bussum, Thoth, 2006, p. 36.

hollandais avec néanmoins un style et un regard sur la nature propres à l'École de Fontainebleau<sup>533</sup>. Il a souvent donné ce genre d'études à ses amis comme le démontrent les dédicaces sur plusieurs petites toiles<sup>534</sup>.

L'amitié entre Roelofs et Famars Testas ne se borne pas à ce présent et elle existait avant l'installation à Bruxelles de Testas. Leur rencontre pourrait dater de 1864, lorsque Roelofs rencontre Pieter Ver Loren van Themaat (1830-1885), qui sera plus tard collectionneur d'œuvres des artistes de l'École de La Haye et de Famars Testas<sup>535</sup>. Après cette rencontre, les deux peintres ont dû rester en contact car en 1868, Roelofs (qui avait fondé en 1855 la Société royale belge d'entomologie) demanda à Testas de lui rapporter des scarabées de son voyage en Orient. Leur grande amitié se trouva confirmée par la demande de Roelofs à Testas d'être le témoin de son second mariage, en 1873, et d'être le parrain de son fils, Willem Elisa, l'année suivante<sup>536</sup>. Les recherches de Marjan van Heteren et Robert-Jan te Rijdt nous apprennent que c'est Famars Testas qui a présenté à Roelofs l'artiste utrechtlois Frans Smislaert en 1882. Ce dernier a relaté l'intimité qui existait entre Roelofs, les frères Oyens, Kruseman, et Famars Testas<sup>537</sup>. Une connexion esthétique entre ce dernier et d'autres artistes ne semble pas avoir été aussi forte, tant artistiquement que personnellement.

c) L'intégration des artistes néerlandais dans les réseaux culturels belges. Famars Testas au sein de la Société des Aquarellistes Belges et sa filiation néerlandaise.

Saskia de Bodt a précisé les formes de l'intégration des artistes néerlandais à la vie animée des sociétés artistiques qui prenaient largement part aux nombreuses expositions et établissaient des contacts avec le commerce de l'art, lequel était devenu exsangue aux Pays-Bas<sup>538</sup>. Il convient de remarquer que les Hollandais vivant en Belgique étaient considérés comme des artistes belges par les organisateurs d'expositions et les critiques d'art, c'est ainsi qu'ils prenaient part à la vie des sociétés culturelles bruxelloises. Parmi celles-ci, le Cercle Artistique et Littéraire, fondé en 1847, et la Société Libre des Beaux-Arts, créée en 1868, furent deux organes de grande importance lorsque Willem de Famars Testas habitait à Bruxelles. Le premier, soutenu par l'État, était un lieu de collaboration artistique qui éditait des périodiques et proposait, entre autres activités, des expositions triennales qui valorisaient la culture nationale belge. Le second, créé par des artistes et se voulant indépendante, organisait également de expositions dont le cadre fut moins régenté par les administrations organisatrices. En réaction contre l'académisme, la Société Libre des Beaux-Arts encourageait la liberté

---

<sup>533</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 22-23.

<sup>534</sup> JANSEN Guido, « 'De adem der natuur': de olieverfstudies van Willem Roelofs », dans Marjan van HETEREN et Robert-Jan te RIJDT (dir.), *Willem Roelofs (1822-1897)*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>535</sup> HETEREN Marjan van et RIJDT Robert-Jan te, « Biographie », dans Marjan van HETEREN et Robert-Jan te RIJDT (dir.), *op. cit.*, p. 13

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>538</sup> BODT Saskia de, « Le colonie hollandaise et la vie artistique à Bruxelles de 1850 à 1880 », dans Robert HOOZEE (dir.), *op. cit.*, 2000, p. 69. BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 68-102.

d'expression et la création d'un art personnel, caractères propres à la mise en place d'un art moderne. Le Cercle des XX, fondé en 1883, emboîtera le pas de la Société Libre et contribua la promotion d'une esthétique nouvelle dans tous les domaines artistiques. Les Hollandais tiraient parti de ces sociétés pour exposer leurs œuvres et nouer des relations. Cependant, Willem de Famars Testas n'apparaît pas, selon les recherches effectuées, dans les registres de ces sociétés, nous ne savons donc pas quelle fut son implication dans celles-ci. Néanmoins, ses œuvres apparaissent dans les catalogues des expositions triennales du Cercle Artistique et Littéraire : furent présentées les aquarelles *Domestiques de voyageurs en Égypte* en 1872 et *Les Pyramides et le Sphinx* et *Au village de Tamiëh (Égypte)* en 1875. Nous savons que l'implication de Famars Testas fut très active au sein de la Société belge des Aquarellistes à laquelle de nombreux Néerlandais furent adhérents<sup>539</sup>.

Cette société fut fondée en 1856<sup>540</sup> en partie par Willem Roelofs et le peintre lithographe belge Jean-Baptiste Madou (1796-1877). Il s'agit du premier cercle d'aquarellistes à rayonnement européen qui s'était inspiré du modèle londonien de la Royal Watercolour Society, célèbre internationalement mais peu ouverte aux étrangers. John Sillevis précise que cette dernière « avait, certes, été fondée en Angleterre dès 1804 mais elle avait exercé peu d'influences sur les artistes au-delà des îles britanniques »<sup>541</sup>. L'influence anglaise s'est opérée davantage grâce aux voyages en France d'artistes anglais, comme Richard Parkes Bonington, William Turner ou John Constable, ou la diffusion de leur œuvre en France et en Belgique. La société belge occupa un rôle prépondérant dans la promotion de l'aquarelle en Europe.

Cette technique, en pleine évolution au cours du XIX<sup>e</sup> siècle dans toute l'Europe, permet une représentation rapide des sujets et une mobilité du peintre qui sort désormais plus volontiers de l'atelier pour réaliser des pochades improvisées en pleine nature. Elle permet également de saisir l'instantanéité d'une nature changeante, parti pris qui apparaît grâce à l'aquarelle quelques années avant la naissance de l'impressionnisme belge<sup>542</sup>. Ces artistes, très souvent des peintres s'ouvrant à une nouvelle technique, se forment un style particulier, fort différent du leur en peinture à l'huile, ce qui était parfois source de violentes critiques de la presse<sup>543</sup>. À Bruxelles, il apparaît que les peintres sortaient de leur zone de confort en pratiquant de plus en plus l'aquarelle alors que les Salons n'exposaient encore que rarement cette technique.

Cette société organisait des expositions annuelles<sup>544</sup> qui permettaient de valoriser la production

---

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>540</sup> Concernant les débats sur la date de fondation, voir BODT Saskia de, *Bruxelles Colonie d'artistes. Peintres hollandais 1850-1890*, cat. exp. (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 6 octobre - 10 décembre 1995 ; Rotterdam, Kunsthall, 16 décembre 1995 - 11 février 1996), Bruxelles, Crédit Communal, 1995, p. 106, n. 67. Dès 1870, elle obtient le privilège de s'appeler « Société royale ».

<sup>541</sup> SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 84 et LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1983, p. 22.

<sup>542</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 85.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 83.

d'œuvres aquarellées et la diversité des propositions. Elle permit de donner un éclat sans précédent en Belgique à ce médium et les aquarelles bénéficièrent du statut d'œuvre d'art à part entière jusqu'à jouir d'un état de grâce à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le nombre d'œuvres exposées était limité afin de rendre agréable la visite et de rendre visible chacune d'entre elles, contrairement aux expositions de Londres où des œuvres étaient considérées comme « non vues »<sup>545</sup>.

Cette association de peintres aquarellistes n'avait toutefois pas la prétention de s'accroître indéfiniment, le nombre de ses membres était limité à vingt puis à quarante<sup>546</sup>. Dès lors qu'ils étaient invités à une exposition annuelle et qu'ils y participaient, les aquarellistes résidant à l'étranger étaient nommés membres honoraires et pouvaient devenir membres associés en réglant une cotisation annuelle<sup>547</sup>. Après quelques années, des artistes de l'école de La Haye ont été invités à la rejoindre. Les membres belges de la première heure, pour la plupart issus du milieu de la gravure et patriotes de 1830, « avaient, affirme Saskia de Bodt, oublié leur rancœur envers les Hollandais »<sup>548</sup>. La présence de Roelofs parmi les membres fondateurs n'est certainement pas étrangère à cette ouverture. Il occupait une place importante aux yeux de ses jeunes compatriotes, d'autre part, cette société constituait pour les Néerlandais une heureuse « caisse de résonance »<sup>549</sup> qui permettait de diffuser leur production hors de leurs frontières. Ainsi, de nombreux *Hollandobelges* devinrent membres actifs et envoyèrent leurs œuvres aux expositions. Willem de Famars Testas était catalogué comme membre honoraire puisqu'il habitait aux Pays-Bas lors de ses premiers envois en 1866, où deux vues d'Égypte furent présentées, et il resta dans cette catégorie quand il habita Bruxelles et fit partie du comité directeur en 1883<sup>550</sup>. Les annuaires de la société le classent dans la section des artistes belges et parfois son prénom est francisé en Guillaume. La société s'ouvrait également aux artistes français, italiens, allemands et plus rarement anglais et russes.

En 1858, Willem Roelofs reçut la proposition d'une fusion entre Pulchri Studio et la Société belge des Aquarellistes, mais le projet ne fut pas concrétisé à cause des réticences belges. Face au nombre grandissant d'aquarellistes néerlandais souhaitant adhérer et exposer à la société belge, Pulchri Studio incitera ses membres à s'associer pour créer un équivalent néerlandais. Aux Pays-Bas, l'aquarelle fut accueillie plus tôt que dans les cercles belges ; dès les années 1840, de nombreux artistes employaient cette technique couramment et librement, mais elle restait une production privée, non vouée à

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>546</sup> SCHOONBAERT Lydia et CARDYN-OOMEN Dorine, *Tekeningen, aquarellen en prenten 19de en 20ste eeuw*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen - Ministerie van Nederlandse Cultuur, 1981, p. 15. Willem de Famars Testas est mentionné p. 162. BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 89.

<sup>547</sup> Les membres associés avaient un statut à part dans l'organisation de la société qui avait choisi, à l'instar des sociétés artistiques Pulchri Studio ou Arti et Amicitiae, de proposer à des amateurs férus d'art et collectionneurs de devenir membres pour bénéficier d'avantages. Voir BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 96.

<sup>548</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 88.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 91.

l'exposition, restreinte à l'intimité des cercles d'artistes. En revanche, Saskia de Bodt a rappelé que « la diffusion "pratique" de l'aquarelle [fut en avance de] plus de vingt ans »<sup>551</sup> en Belgique comparée aux Pays-Bas. Aussi, aux Pays-Bas, une ouverture à un public plus large fut souhaitée afin de contribuer au mouvement de reconnaissance européenne de ce médium et de diversifier les événements culturels annuels à travers les Pays-Bas. Des associations furent créées dans ce but<sup>552</sup>.

C'est ainsi que, le 31 janvier 1876, plusieurs artistes de l'École de La Haye – dont Jozef Israëls, Anton Mauve, Jacob et Willem Maris, Hendrik Willem Mesdag, Anton Mauve et Johannes Bosboom – décidèrent de fonder à La Haye la Société Hollandaise de Dessin<sup>553</sup> (*Hollandsche Teekenmaatschappij*) – le mot dessin désigne essentiellement l'aquarelle selon l'appellation de l'époque – qui était largement ouverte sur l'Europe en accueillant beaucoup de membres « honoraires » étrangers. Modelée sur celle de Bruxelles, le but de cette société était de promouvoir l'aquarelle comme un art en soi. Certains membres permanents, dont les membres fondateurs, étaient très sélectifs pour garantir et conserver la réputation de l'association. Comme à Bruxelles, seule une centaine d'œuvres étaient sélectionnées par exposition. Les artistes de l'École de La Haye ont accompagné la naissance de cette société et y ont envoyé régulièrement des aquarelles, très souvent composées rapidement, d'une grande virtuosité dans la technique et dans la gamme colorée employée<sup>554</sup>. Cependant Famars Testas ne se plaçait pas dans cette veine, ses aquarelles sont d'une grande précision et avec un dessin préalable, trahissant sa formation académique reposant avant tout sur le dessin et la clarté de la composition.

Famars Testas fut membre honoraire (puisqu'il habitait à l'étranger) de la Société haguenoise comme le furent Lourens Alma-Tadema, August Allebé (1838-1927), les frères Maris, Anton Mauve, Johannes Bosboom, Johan Barthold Jongkind, Jan Hendrik Weissenbruch (1824-1903), Alexander Mollinger, David Oyens, Paul Gabriël et Willem Roelofs dont plusieurs d'entre eux ont habité Bruxelles plus ou moins longtemps<sup>555</sup>. Les aquarelles de Famars Testas peuvent être relevées dans les catalogues des expositions de 1876 à 1882 ; une majorité de sujets orientalistes a été envoyée, comme *Bords de la mer Rouge* (1876), *Dans un bazar du Caire* (1880), *Vue du Caire* (1881) ou *Devant les murs de Jérusalem* (1882) (fig. 70) mais également quelques sujets hollandais : un paysage de la plage de Dombourg (1878), un sujet d'histoire figurant la *Rencontre de Guillaume, prince d'Orange, et Henri II, roi de France, dans le bois de Vincennes en 1559* (1878) (fig. 92, Cat. 240) ou un paysage urbain hivernal, *L'hiver sur le Maliebaan à Utrecht* (1882).

---

<sup>551</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995, p. 86.

<sup>552</sup> Outre celle de La Haye, la Société des Aquarellistes amstellodamoise sera créée en 1882 dans le même but. Voir SILLEVIS John, *Hollandse aquarellen uit de 19de eeuw*, cat. exp. (Amsterdam, Rijksmuseum, 25 juin - 18 septembre 1983), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 1985, p. 13-14.

<sup>553</sup> SILLEVIS John, *op. cit.*, 1985, p. 16.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>555</sup> MARIUS Gerarda Hermina, *op. cit.*, 1903, p. 356.

Il faut ainsi remarquer la grande intégration de Famars Testas aux cercles culturels belges. Il participait aux réunions, assemblées et expositions. Cette assimilation de culture était commune aux autres *Hollandobelges*. Il est connu que Vincent van Gogh considérait dans sa correspondance<sup>556</sup> le peintre Paul Gabriël comme un artiste belge. Cette erreur a été régulièrement répétée dans les catalogues d'exposition. Ronald de Leeuw rapporte que Willem Roelofs avait dû signaler à Christiaan Kramm (1797-1875), l'auteur du grand dictionnaire des artistes néerlandais *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters* publié en 1857, que bien qu'il vécût en Belgique il n'en avait jamais pris la nationalité<sup>557</sup>. Cette pleine assimilation à la culture belge n'excluait pas un fort attachement aux Pays-Bas. Plusieurs artistes entretenaient des liens avec leur pays d'origine, grâce à leur famille, à leurs séjours réguliers notamment en été<sup>558</sup>, aux sociétés artistiques desquelles ils étaient membres qui leur permettaient d'exposer leur production – les catalogues des expositions néerlandaises indiquent que les expatriés en Belgique présentaient de nombreuses œuvres. Willem de Famars Testas était également abonné à un journal hollandais qu'il recevait à Bruxelles<sup>559</sup>.

Famars Testas se révèle ainsi très attaché à son pays mais profita pendant vingt ans – de 1871 à 1891 – du contexte culturel de la Belgique où le marché de l'art était meilleur qu'aux Pays-Bas et où ses œuvres orientalistes ont trouvé un meilleur accueil.

## **2. La production de Willem de Famars Testas lors de sa période belge et la diffusion de son œuvre.**

### a) La production foisonnante de la période belge et des dernières années.

Dès son installation en Belgique, nous pouvons noter une diversification des sujets traités par Famars Testas. Outre les projets d'illustrations littéraires dont il sera question plus loin, les œuvres de cette période peuvent s'organiser en plusieurs thématiques qui chronologiquement s'interpénètrent : des scènes orientalistes nourries de ses voyages et des croquis réalisés sur place, des sujets d'histoire, les

---

<sup>556</sup> GOGH Vincent van (Leo JANSEN, Hans LUIJTEN, Nienke BAKKER éd.), *Vincent van Gogh. The Letters* (6 vol.), Amsterdam, Van Gogh Museum ; Amsterdam, Huygens Institute, 2009, lettre 13 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 13 septembre 1873). En ligne : <http://vangoghletters.org/vg/letters/let013/letter.html> (consulté le 28 août 2020).

<sup>557</sup> LEEUW Ronald de, « Introduction générale », dans John SILLEVIS, Ronald de LEEUW et Charles DUMAS (dir.), *op. cit.*, 1983, p. 14.

<sup>558</sup> Les répertoires d'adresses annuels utrechtlois, conservés aux archives de la province d'Utrecht (Série 13752. *Adresboek der stad Utrecht*), nous renseignent sur les adresses successives de Willem de Famars Testas. Outre les différents ateliers qu'il a occupés de 1863 à 1870, dès son départ pour Bruxelles en 1871 (et jusqu'en 1873), il conserve la résidence de ses parents, située à Kromme Nieuwegracht, puis de 1885 à 1896, une maison familiale est située schoolstraat est enregistrée à son nom.

<sup>559</sup> Frans Smislaert nous apprend que Famars Testas lisait avec assiduité le *Utrechtsche Courant*. SMISLAERT Frans, *Oyens David et Oyens Pieter* (manuscrit), archieven H.F.W. Jeltens, collectie RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, cité dans BODT Saskia de, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gand, Snoeck-Ducaju, 1995, p. 283-284.

paysages de la nature néerlandaise, des scènes de genre et, dans une moindre mesure, des portraits et des natures mortes.

Le genre de ces dernières, qui était tombé en désuétude au début du XIX<sup>e</sup> siècle, bénéficia d'un regain d'intérêt chez certains peintres de la génération de celle de Willem de Famars Testas, notamment ceux de l'École de La Haye. Ce thème apparaît chez Willem de Famars Testas assez tôt dans sa carrière puisqu'elle faisait l'objet d'un exercice d'atelier (**Cat. 173, Cat. 228**) et ce ne sera pas un sujet qu'il a traité assidument. Les quelques dessins aquarellés conservés, représentant essentiellement des fleurs, sont à classer parmi une production privée (**fig. 93-94**). Certaines aquarelles, inspirées par l'environnement immédiat du peintre comme le coin de jardin (**fig. 95**) – un alors sujet résolument moderne aux Pays-Bas –, peuvent être comparées à quelques petites compositions de Willem Bastiaan Tholen réalisées dans les années 1890 qui représentent des vues de potager.

Le paysage fut un thème qui traverse toute la carrière de l'artiste, qu'ils soient d'Orient ou de Hollande, urbain ou rural, de dunes ou de polder. Ils se caractérisent par une presque absence de la figure humaine. Le traitement est radicalement différent de celui qu'aurait employé un contemporain Néerlandais de Famars Testas : les artistes de l'École de la Haye auraient célébré davantage une nature vivante et une lumière vibrante notamment dans la représentation des nuages aux éclats de lumière dorée. La technique beaucoup plus libre des pleinairistes haguenois contraste aussi avec celle précise de Testas (**fig. 96-100**). Parfois, c'est la poésie du quotidien que Testas représente comme la petite vue du jardin derrière la maison de sa tante où il logea en 1877, sur le Maliebaan (mail) à Utrecht, qui témoigne d'un bonheur simple et commun, telle qu'un impressionniste français aurait pu le peindre. Ce sont aussi les curiosités naturelles qui l'intéressent comme en témoignent les scènes d'inondations<sup>560</sup> ou la vue de Horstermeer (**fig. 96**) qui est séparée en deux registres : le supérieur est occupé par le ciel et une envolée de cormorans, alors que l'inférieur représente les nids si particuliers de ces oiseaux situés sur une terre de roseaux marécageuse. Le site figure un polder, le Naardermeer, qui est le plus ancien monument naturel protégé des Pays-Bas. Testas, attiré par la topographie du lieu, a composé son sujet en mettant en avant les nombreuses espèces animales et végétales. Son style précis, voire documentaire, confère au dessin une idée de réalisme ; il s'agit davantage de condenser en une seule scène un ensemble d'éléments visuels permettant de reconstruire l'idée d'un paysage.

Les sujets d'histoire – qu'il s'agisse de thèmes religieux, littéraires, d'histoire antique, moderne ou contemporaine – se retrouvent en grande quantité dans l'œuvre de Famars Testas bien que ceux-ci n'aient guère contribué à la renommée du peintre. Il s'agit de petites aquarelles ou de dessins au crayon dont le contexte de réalisation a malheureusement complètement disparu, ce qui ne facilite pas l'identification des sujets. La peinture d'histoire fut enseignée à Testas dès sa formation académique

---

<sup>560</sup> Willem de Famars Testas, *Pâturage inondé en hiver*, Leyde, Universitaire Bibliotheken Leiden, Print Room, Collection Welcker [inv. : PK-T-AW-5053]

grâce à son maître van den Berg, profondément attaché à la grande peinture d'histoire dans la lignée de David, comme le démontre l'importance de dessins d'académie – qu'il est nécessaire de maîtriser pour tout peintre d'histoire – et plusieurs études peintes dans son fonds d'atelier (**Cat. 202 et Cat. 210 à 220**).

Les sujets religieux sont peu fréquents dans la production de Testas mais ses voyages en Orient furent l'occasion de se confronter aux paysages et aux monuments des épisodes bibliques permettant de placer certaines scènes dans un environnement convaincant. Parmi les thèmes religieux, nous pouvons citer le dessin figurant Caïn qui a tué Abel voyant un ange venu le bannir (Genèse 4, 1-15) (**fig. 102, KT 1836**) ou le dessin inspiré de l'épisode de Rébecca au puits d'Haran (Genèse 24, 10-21) (**fig. 101a**) représentant Rébecca cédant sa cruche qu'elle venait de remplir à Éliézer, serviteur d'Abraham, qui a été réinterprété dans un dessin conservé au Teylers Museum (**fig. 101b, KT 1714**) figurant une moderne Rébecca face à un nouvel Éliézer accompagné d'un cheval (qui prend place du dromadaire biblique) tandis qu'un enfant se cache dans les plis du vêtement bleu de la femme (qui est censée être vierge selon la Bible). Un temple périptère gréco-romain se détache d'un paysage très simplifié et permet de transposer la scène sur des terres sous domination romaine alors que les figures semblent surgir des carnets égyptiens de Testas. Il convient de citer également une planche d'études de personnages bibliques (**KT 1850**) dont aucune traduction en œuvre aboutie n'a été repérée et deux anges en prière, formant pendant, dans une composition cintrée étirée en hauteur proche de celle d'un vitrail ou d'un panneau latéral de retable (**KT 1851-1852**).

D'autres sujets d'inspiration littéraire ou historique, qui sont encore à identifier, composent un vaste ensemble de dessins qui se caractérisent par une composition claire, typique du style de Testas, par un grand sens de la théâtralité, où le geste est suspendu et où le pathos marque certains personnages. Plusieurs scènes de batailles occidentales (**KT 1808, KT 1819-1820**) ou orientales (**KT 1827-1828**) voire même la tristesse survenant après la bataille (**fig. 107**), divers rassemblements de figures aux vêtements médiévaux ou renaissants au cœur d'une action (**KT 1698-1699, 1802-1803, 1809-1817, 1826, 1829**) pour n'en citer que quelques-uns), ou la rencontre entre Guillaume le Taciturne et Henri II (**fig. 92**). Willem de Famars Testas a également représenté un épisode de la guerre d'Aceh sur l'île indonésienne de Sumatra lors de la conquête des Indes néerlandaises (**fig. 103**). Plusieurs compositions à thème médiéval ou renaissant présentent un cadre qui suggère qu'il puisse s'agir d'études pour des illustrations littéraires. À ce propos, ont été conservées plusieurs études plus ou moins abouties pour des illustrations des romans historiques de Jacob van Lennep dont il sera question plus loin, traitant des grands épisodes de l'histoire des Pays-Bas depuis l'Antiquité.

Les scènes de genre se retrouvent également parmi les dessins de Testas. Nous pouvons citer pour exemple un accident en train de survenir où une voiture hippomobile écrase un enfant (**fig. 106, KT 1806**), un péage (**KT 1854-1855, KT 2015 036**) ou un cavalier et des promeneurs dans un parc (**KT 1802-**

**1803**). Mais les scènes de genre s'illustrent dans des sujets orientaux. Les études de compositions orientalistes, conçues avec l'ensemble de la documentation à sa disposition, ont souvent pour prétexte une scène de genre ordinaire placée au centre d'un cadre architectural ou paysager oriental. Nous retrouvons le thème commun parmi les orientalistes des femmes fellahs puisant de l'eau (**fig. 109, KT 1687, KT 1936**) et des sujets plus anecdotiques issus de l'imagination de l'artiste : une scène de prière aux tombeaux des califes (**fig. 110**), dont une œuvre aboutie fut exposée en 1877, qui combine une étude de paysage faite en 1859 conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam et l'image d'un homme se recueillant imaginée Testas, un lever de camp dans le désert (**fig. 111, KT 1680**), qui est l'occasion de peindre d'une nature morte de selles, armes et objets utiles aux voyageurs au premier plan, des figures masculines dans un campement (**fig. 112, KT 1913**) et diverses scènes de rues orientales (**fig. 113-114, KT 1678, 1691, 1733**).

Famars Testas réalisa également quelques rares portraits. Celui de Henri Hymans (1836-1912) (**fig. 115, étude : KT 1842**), réalisé en 1885, nous montre combien il était susceptible d'y exceller. Le caractère de cet historien d'art éminent, au sens critique acéré, et mécène d'artistes, notamment des *Hollandobelges*, se retrouve dans cette aquarelle<sup>561</sup>. Le contexte de réalisation de ce portrait n'est pas connu cependant son caractère officiel résulte probablement d'une commande et nous savons qu'il était resté en possession du modèle (le portrait a été donné au musée d'Anvers en 1912 par l'épouse de Hymans). Qu'elle ait été confiée à Famars Testas indique une probable proximité entre Hymans et l'artiste. Le tempérament opiniâtre et l'esprit cultivé du modèle sont perceptibles dans l'œuvre de Famars Testas et lui confèrent une image particulièrement brillante. Conservateur à l'inauguration du cabinet des estampes à la Bibliothèque Royale de Belgique avant d'en devenir conservateur en chef en 1904, Hymans était particulièrement attaché à défendre des parcours singuliers d'artistes et soutenait des associations artistiques comme la Société belge des Aquarellistes, de laquelle il fut par ailleurs secrétaire. Dans la carrière de Testas et hormis les portraits qui ont déjà été évoqués (**fig. 26a-c**), nous pouvons signaler le portrait d'un chanteur d'opéra hongrois qui s'est produit à Utrecht en 1856, Xavér Ferenc Stéger, représenté dans son costume pour la tragédie *Lucie de Lammermoor* de Gaetano Donizetti d'après le roman de Walter Scott (**fig. 116**), et un projet de médaille à l'image du général Karel van der Heyden (1828-1900)<sup>562</sup> réalisé vers 1879 (**fig. 117, études : KT 1798-1799**). Les dessins commémorent une campagne militaire à Aceh, lors de la colonisation du sud-est asiatique par les Pays-Bas : à l'avant, le cheval monté par le général victorieux foule un Asiatique, d'autres soldats sont morts,

<sup>561</sup> BEELE Saskia, *De modernen - Kunst uit Nederland, Art des Pays-Bas, Art from the Netherlands, Kunst aus den Niederlanden*, cat. exp. (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 28 janvier - 26 août 2012), Anvers, KMSKA, 2012, p. 22-23.

<sup>562</sup> Le général Karel van der Heyden était un militaire ayant fait sa carrière dans l'armée royale des Indes orientales néerlandaises (KNIL) de 1841 à 1881. Lors du long conflit (1878-1904) de la bataille d'Aceh, dans le nord de l'île de Sumatra, entre le royaume de Pays-Bas et le sultanat local qui fut désastreux sur le plan humain pour les deux partis, le général s'y distingua en annexant la ville et en entraînant la fin du sultanat. Il finit sa vie auprès de la famille royale de Guillaume III.

au sol, et les militaires néerlandais serrent les rangs devant la végétation indonésienne en arrière-plan. Au revers se présente le même sujet dans une composition légèrement différente. Le général se reconnaît à son bandeau sur l'œil gauche qu'il perdit lors d'un conflit en 1877 ; il était surnommé « Generaal Eenoog » (« général un-œil »).

b) Les participations de Famars Testas aux manifestations culturelles belges. Une distinction peu évidente.

Nous pouvons noter une faible participation de Famars Testas aux grandes manifestations culturelles belges. Parmi les catalogues des expositions annuelles de la Société belge des Aquarellistes et des expositions générales des Beaux-Arts de Bruxelles il n'apparaît pas chaque année et ce sont presque uniquement des œuvres orientalistes qui sont présentées.

En 1880, la Belgique de Léopold II (r. 1865-1909) célébra le cinquantenaire de son indépendance par une série de manifestations culturelles vouées à mettre en avant l'identité culturelle belge. Ce fut l'occasion de plusieurs inaugurations : celle d'un monument au premier roi des Belges, Léopold I<sup>er</sup>, le 27 juillet, celle du Palais des Beaux-Arts le 1<sup>er</sup> août, construit par Alphonse Balat (1818-1895), architecte du roi. Cet édifice, qui accueille aujourd'hui le musée fin-de-siècle, était destiné à accueillir les événements artistiques temporaires et les solennités nationales. Le catalogue de cette exposition historique de l'art belge<sup>563</sup>, qui précise en introduction que la manifestation « est exclusivement nationale » alors que plusieurs artistes néerlandais vivants à Bruxelles y participent, mentionne trois aquarelles de Famars Testas : *Portes de quartier, fermées la nuit, dans les villes d'Orient* (n° 992), *Temple de Nectanèbe à la pointe sud de l'île de Philae (Nubie)* (n° 993, [fig. 33b](#)) et *La place de l'Esbekiek au Caire* (n° 994). Seule la deuxième est localisée dans la collection royale belge et la troisième est peut-être l'étude conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam. De la première, une étude est conservée dans les archives du Rijksmuseum van Oudheden de Leyde ([fig. 14b](#)).

Cette faible participation aux expositions belges, à l'inverse des expositions des sociétés artistiques néerlandaises où Testas présente de nombreuses œuvres chaque année, est un point notable qu'il convient de souligner. Aucune archive ne permet de justifier cette réserve alors que ces années sont sûrement les meilleures de l'artiste en termes de qualité et de diversité des approches. Elle n'indique certainement pas une désapprobation du contexte culturel belge puisqu'il en côtoyait les artistes et puisqu'il était intégré aux organes artistiques, comme nous l'avons évoqué. Le roi des Belges – qui avait certes une politique d'acquisition active – a acheté une de ses aquarelles, permettant à Testas d'intégrer, comme représentant du goût royal et comme artistes soutenu par le roi, la plus prestigieuse collection de ce pays.

---

<sup>563</sup> DUMAS F.-G. (dir.), Catalogue illustré de l'Exposition historique de l'art belge et du Musée moderne de Bruxelles – 1830-1880, Bruxelles, Rozez ; Paris, Baschet, 1880, p. 29-30.

C'est lors de sa période belge que Famars Testas participe également aux expositions de plus grande ampleur qui ont déjà été citées, comme l'Exposition universelle de Philadelphie de 1876, l'Exposition universelle de Paris de 1878 et l'Exposition Internationale et Coloniale d'Amsterdam en 1883. Il convient de préciser que, à celles-ci, il était présent dans la section des peintres néerlandais, témoignant d'une reconnaissance par les Pays-Bas d'un artiste significatif à inclure dans l'histoire de l'art national, bien qu'il habitât à l'étranger.

### 3. « Je vais certainement être un expert en orientalisme ». La peinture orientaliste de Willem de Famars Testas.

Malgré le caractère très désagréable d'Émile Prisse d'Avennes qu'il dut endurer et les moments d'abattement que l'on observe à la lecture de son journal, Willem de Famars Testas comprit assez tôt au cours du séjour de 1858-1860 qu'il pourrait exploiter habilement la quantité de relevés et la connaissance qu'il avait dorénavant de l'architecture arabe et pharaonique, des décors de monuments, des paysages, des mœurs et des costumes égyptiens<sup>564</sup>. Dans une lettre à ses parents du 27 février 1859, il explique les tâches qu'il exécute pour l'égyptologue et remarque que tout ce travail « aura probablement son utilité ; je vais certainement être un expert en orientalisme, ce qui s'avère déjà être utile si vous souhaitez placer des personnages dans des maisons, des monuments ou autres. [...] De plus, [j'ai fait] plusieurs scènes et détails de rues ou de maisons du Caire. »<sup>565</sup> À la lecture de ces mots, il est possible de comprendre que l'artiste envisageait déjà d'exploiter ces ressources égyptiennes et orientales (antiques et modernes) et d'en faire une spécialité.

Nous ne savons pas si cette ambition trouve une origine, avant le voyage, dans une attirance plus ou moins passionnée pour ce thème. Famars Testas avait bien représenté des petits sujets orientaux dans ses dessins d'enfance qui pourraient probablement être des copies d'illustrations (notamment pour ce qui concerne les armes et personnages en costume) ou des interprétations de textes<sup>566</sup>. Il est tentant d'imaginer que la découverte, par la lecture, des pyramides et des chameaux puisse stimuler l'inspiration d'un enfant ayant des dispositions artistiques mais ce détail reste bien mince pour assurer une prédestination à l'orientalisme. Il en est de même pour les rares œuvres orientalistes que le jeune artiste a pu voir aux différentes expositions aux Pays-Bas – où les peintures aux sujets orientaux

---

<sup>564</sup> HOND Jan de, « "Ceci aura néanmoins probablement son utilité." Willem de Famars Testas au Caire, 1858-1860 », dans Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard-CNRS, 2013, p. 87-88.

<sup>565</sup> Lettre de Willem de Famars Testas à ses parents depuis Le Caire, datée du 27 février 1859. FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN éd.), *Reisschetsen uit Egypte, 1858-1859*, Maarssen, Gary Schwartz ; La Haye, SDU, 1988, p. 90.

<sup>566</sup> Les archives du Rijksmuseum van Oudheden conservent des dessins de l'enfance du peintre représentant des sujets orientaux ou des Orientaux qu'il vus aux Pays-Bas. Au début des années 1850, il dessine une Algérienne au café du Belvédère de La Haye dans son « costume national » (crayon graphite, plume et encre noire et aquarelle sur papier, H. : 11,7 cm, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, archives, cote : F 1989/1.8 (C243), pl. 3). En 1854, il représente les différentes postures d'un acrobate, « Azi Cheriff, Arabe à la fête foraine d'Utrecht » (crayon graphite et plume et encre brune sur papier, L. : 26,5 cm, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, archives, cote : F 1989/1.4 (C242)).

n'avaient pas encore trouvé leur public<sup>567</sup> – avant son départ.

Le séjour de 1858-1860 est donc l'élément déclencheur. Cependant, le seul voyage en Égypte n'est pas l'unique déterminant. Compte tenu de la tournure que prit le voyage lors duquel le jeune néerlandais devint un employé de l'égyptologue, il aurait pu ne constituer qu'une expérience désagréable dont les conditions auraient terni définitivement toute référence à l'Égypte. Mais il a su tirer profit de cette expérience en transformant le déplacement et la découverte de ces terres nouvelles en souvenirs, connaissances factuelles et ressources graphiques grâce auxquels un renouvellement de son art était possible<sup>568</sup>. Le voyage devient profitable dès lors qu'il incarne un moteur d'une transformation artistique. Celui de Willem de Famars Testas en Égypte en 1858-1860 le place dans une position unique : bien que des artistes du sud des Pays-Bas (Belges après 1830) aient entrepris des voyages en Orient, il fut le premier artiste néerlandais à avoir vu le pays de ses propres yeux, à y avoir séjourné aussi longtemps et à avoir rejoint une expédition scientifique en Égypte<sup>569</sup>. Ainsi, pénétré par cette expérience, prolongée par un second voyage en 1868, il fit de l'Orient l'un des sujets principaux de son œuvre au lieu de n'y consacrer que quelques toiles comme ses contemporains néerlandais.

La période entre les deux voyages en Orient de Willem de Famars Testas se caractérise par une double production, entre un style égyptisant et le genre orientaliste, avant qu'il ne se consacre uniquement aux sujets orientaux après 1868. Pendant sa période bruxelloise, Famars Testas côtoyait de nombreux artistes belges et néerlandais dont la production artistique n'est pas de genre orientaliste. Lors des expositions aux Pays-Bas où il envoyait ses œuvres, l'orientalisme était l'exception. Cependant, ce genre était davantage présent lors des expositions grâce à la production de peintres belges. C'est ainsi que Bruxelles offre à Testas un milieu bien plus favorable pour exploiter les sujets orientaux. Pour comprendre sa particularité, il convient de cerner les contours de l'orientalisme aux Pays-Bas et en Belgique pour en remarquer les particularités avant de noter comment celui de Famars Testas s'inscrit dans son époque.

a) L'originalité de l'orientalisme néerlandais.

Une constatation en début de ce chapitre est nécessaire : il n'existait pas, jusqu'à récemment, de monographie consacrée à la peinture orientaliste aux Pays-Bas. Ce constat témoigne d'un désintérêt précoce et éclaire la raison du manque d'études approfondies lui étant consacrées. Les premières recherches vouées à l'orientalisme néerlandais de Ronald de Leeuw<sup>570</sup>, approfondies par celles de Jan de Hond<sup>571</sup>, font figures de jalons.

---

<sup>567</sup> WARMENBOL Eugène, *op. cit.*, 2012, p. 302.

<sup>568</sup> GARNIER-PELLE Nicole (dir.), *Delacroix et l'aube de l'orientalisme de Decamps à Fromentin, peintures et dessins*, cat. exp. (Chantilly, Jeu de paume du Domaine de Chantilly, 30 septembre 2012 - 7 janvier 2013), Paris, Somogy, 2012, p. 36.

<sup>569</sup> FAMARS TESTAS Willem de (Maarten RAVEN, éd.), *op. cit.*, 1988, p. 18.

<sup>570</sup> LEEUW Ronald de, « Nederlandse oriëntalisten », *Jong Holland*, n°3, 1985.

<sup>571</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008.

Ce genre n'a jamais eu le même engouement aux Pays-Bas que dans le reste de l'Europe<sup>572</sup> mais plusieurs artistes l'ont très ponctuellement exploré comme l'a mentionné Jan de Hond. Dans les catalogues des expositions des maîtres vivants, il a relevé de nombreuses présences d'odalisques – soigneusement habillées pour correspondre davantage à la pudeur calviniste. Les nus orientaux étaient par ailleurs sévèrement critiqués par la presse comme le fut celui du Belge Jean Portaels (1818-1895) présenté à La Haye en 1851<sup>573</sup>.

Jan de Hond a souligné à juste titre que Willem de Famars Testas, qualifié de premier peintre orientaliste néerlandais, participa à une entreprise unique dans le monde de l'art hollandais<sup>574</sup> et que son exemple ne sera pas suivi avant les années 1880. Dès le retour de son premier séjour, il a fait du monde oriental le sujet principal de son œuvre ce qui le place à part de ses congénères. Il a ainsi dépeint des paysages désertiques où se dressent des monuments pharaoniques et musulmans ainsi que des scènes de rues animées mettant l'accent sur la vie quotidienne en Orient. Pourtant, même s'il ne fut pas le seul artiste des Pays-Bas à exécuter des sujets orientalistes, il fut assurément le seul qui ait acquis une connaissance aussi approfondie de l'art et de l'architecture islamique, grâce à son séjour de 1858-1860 et dans une moindre mesure celui de 1868.

Mais, bien que Testas fut le premier Néerlandais à avoir su transformer ses impressions orientales en réel apport conscient et réfléchi à une œuvre globale, la curiosité pour les territoires méditerranéens fascinaient les artistes hollandais depuis plusieurs siècles déjà. Les Pays-Bas, alors en pleine expansion commerciale maritime au XVII<sup>e</sup> siècle, étaient profondément tournés vers l'extérieur, notamment vers l'Extrême-Orient grâce à la compagnie néerlandaises des Indes Orientales et Occidentales, et allaient vite devenir une des premières puissances économiques d'Europe. Cette prospérité favorisa l'importation de produits orientaux en Hollande qui intéressa bourgeois et artistes dont les œuvres témoignent d'une influence des cultures étrangères ; nous pouvons l'observer dans l'œuvre de Rembrandt (1606-1669) notamment.

- L'inclination orientaliste chez Rembrandt ; une paternité évidente ?

Une propension à l'orientalisme n'est pas évidente chez Rembrandt, mais une grande exposition à Bâle puis à Potsdam tente aujourd'hui d'en éclaircir les enjeux<sup>575</sup>. Contrairement à ses compatriotes néerlandais, Rembrandt ne fut pas intéressé par les sujets qui faisaient la fortune de la peinture des Provinces-Unies et c'est en figure isolée qu'il s'intéressa profondément à l'exotisme qu'offrait le

---

<sup>572</sup> RAVEN Maarten, « L'égyptomanie aux Pays-Bas : Alma-Tadema et Testas », dans Jean-Marcel HUMBERT (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque international (Paris, musée du Louvre, 8 - 9 avril 1994), Paris, musée du Louvre ; Bruxelles, Gram, 1996, p. 464 et p. 469.

<sup>573</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 216-217.

<sup>574</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2004, p. 9.

<sup>575</sup> WESTHEIDER Ortrud, HELFENSTEIN Josef, BRINKMANN Bodo et PHILIPP Michael, *Rembrandt's Orient. West meets East in Dutch Art of the 17th Century*, cat. exp. (Bâle, Kunstmuseum Basel, 31 octobre 2020 - 14 février 2021 ; Potsdam, Barberini Museum, 13 mars - 27 juin 2021), Bâle, Kunstmuseum Basel, 2020.

Proche et l'Extrême-Orient. Bien que plusieurs peintres aient représenté des scènes bibliques où apparaissent des turbans pour caractériser l'exotisme des personnages, ces représentations étaient des images de convention, sans recherches de caractérisation physiologique. Rembrandt réalisa plusieurs œuvres qui illustrent ce penchant orientaliste ; elles consistent en des personnages vêtus à l'orientale, parfois des autoportraits comme celui du Petit Palais de Paris<sup>576</sup>, des scènes de genre comme la chasse au lion, et des thèmes bibliques où figurent des personnages vêtus à l'orientale et des objets. Il convient de se demander quelles furent les sources qui guidèrent Rembrandt à s'intéresser à l'Orient et à insérer des notes exotiques dans ses œuvres, et quels moyens étaient employés pour donner un caractère oriental à ses sujets et le font se démarquer de ses contemporains.

Rembrandt, qui pourtant n'a jamais quitté les Pays-Bas, fut profondément marqué par cette culture orientale grâce aux objets exotiques qu'il collectionnait (l'inventaire après sa faillite mentionne un arc turc, une corne à poudre turque, et plusieurs pièces indonésiennes ou indiennes, mais aussi des armes et des costumes amérindiens), aux miniatures mogholes qu'il a étudiées, aux livres ornés de gravures figurant les terres exotiques et grâce aux récits de voyageurs. Il étudia en détail la vie des Orientaux dans le but d'en atteindre une compréhension correcte, voire ethnographique avant l'heure. Mais dans ses peintures à sujets bibliques, il ne fait lui aussi que renouveler des stéréotypes des personnages israélites à travers la figure du « Turc ». Les décors paysagers ou architecturaux sont peuplés de personnages coiffés de turbans, vêtus d'étoffes chamarrées.

Dès les années 1630 et jusqu'à la fin de sa vie, Rembrandt a peint des sujets religieux où les détails orientaux étaient représentés avec précision afin de rendre la scène plus authentique. La magnificence des étoffes portées par les personnages tout comme le luxe des objets et des armes dénotent l'attraction du peintre pour le merveilleux. C'est grâce à l'accumulation d'accessoires que le caractère oriental apparaît chez Rembrandt. Il ne se souciait guère de représenter l'Orient tel qu'il l'était en réalité. Cette construction mentale et conventionnelle était propre aux peintres hollandais du Siècle d'or : ils étaient nombreux à s'intéresser davantage aux objets de pays exotiques arrivant en Europe plutôt qu'aux cultures qui les avaient produits et Rembrandt les mettait en avant comme aucun autre. C'est le cas par exemple dans le tableau *Saül et David* conservé au Mauritshuis de La Haye (**fig. 118**) où le turban de Saül, parfaitement rendu grâce à la virtuosité technique du peintre, occupe une place importante dans la composition. Il est baigné d'une lumière dorée, plus intense que le reste de la scène caractérisée par des tons plus sourds et un traitement plus énergique, comme si le turban était l'un des éléments principaux de la composition. Il représente la splendeur orientale de la cour du premier roi des Israélites. Mais il représente aussi l'arrogance d'un monde matériel fait de privilèges et de richesses,

---

<sup>576</sup> Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Portrait de l'artiste en costume oriental*, vers 1631-1633, huile sur bois, 65 × 52 cm, signé et daté « Rembrandt f[ecit] 1631 » (inscription postérieure et peut-être apocryphe), Paris, Petit Palais – musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris [in. : PDUT00925]

contrastant avec la simple piété rappelée par David<sup>577</sup>. L'Orient de Rembrandt est aussi marqué par cette dualité entre splendeur et spiritualité. Ce motif du turban se repère dans de très nombreuses peintures à sujet religieux – on peut le mentionner dans l'*Érection de la Croix*<sup>578</sup> de la Pinakothek de Munich où il est porté par un Pharisien regardant la souffrance du Christ, marquant ici également l'opposition entre judéité et chrétienté ou dans le *Festin de Balthazar*<sup>579</sup> de la National Gallery de Londres qui abonde d'éléments fastueux – mais également dans les portraits d'Orientaux. Dans ceux-ci, ce sont encore les vêtements précieux, les bijoux et parfois les armes qui reconstituent le luxe d'un Orient fantaisiste. Leur pose suggère souvent une autorité naturelle comme le portrait du *Vieil homme en costume oriental* (fig. 119) qui pourrait rappeler celle du shah Abbas I<sup>er</sup> de Perse dont la venue aux Pays-Bas en 1626 avait profondément marqué les esprits<sup>580</sup>.

Vers la fin de sa vie, l'intérêt de Rembrandt pour l'Orient fut renouvelé grâce aux miniatures mogholes. L'exposition « Rembrandt and the Inspiration of India » de 2018 à Los Angeles exposa ensemble pour la première fois les miniatures mogholes et les dessins que le maître en a faites dans les années 1656-1665 afin d'en étudier l'impact sur son art. Il réalisa une vingtaine d'études – peut-être d'un ensemble plus vaste mais perdu<sup>581</sup> – qui sont basées sur des portraits moghols qu'il avait pu consulter. Ces peintures indiennes sont arrivées en Europe grâce aux routes commerciales avec l'Asie que les Hollandais développaient et grâce auxquelles les échanges culturels se faisaient dans les deux sens : les gravures néerlandaises furent accueillies favorablement en Asie dès le XVI<sup>e</sup> siècle et les produits asiatiques arrivaient en Europe en retour. Les miniatures qui furent ainsi collectées et copiées par Rembrandt lui étaient contemporaines car elles provenaient de la cour de Shah Jahan (r. 1627-1658). Les miniatures le représentant, où le faste de la magnificence impériale transparait, furent par ailleurs particulièrement étudiées. Ces dessins étonnent dans le corpus de Rembrandt et ils marquent la seule occurrence d'une étude consciencieuse d'une culture étrangère dans son œuvre et le plus grand ensemble de copie d'après d'autres œuvres<sup>582</sup>. Ces croquis ont vraisemblablement constitué une aide iconographique pour une utilisation future. Le style raffiné, méticuleux et précis caractérisant des portraits de Rembrandt réalisés après cet examen de l'art moghol témoignent de cette influence. Tout

---

<sup>577</sup> KALMAR Ivan, *Early Orientalism. Imagined Islam and the Notion of Sublime Power*, Abingdon, Routledge, 2011, p. 56-57.

<sup>578</sup> Rembrandt Harmensz. van Rijn, *L'érection de la Croix*, vers 1633, huile sur toile, 96,2 × 72,2 cm, Munich, Alte Pinakothek [inv. : 394]

<sup>579</sup> Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Le Festin de Balthazar*, vers 1636-1638, huile sur toile, 167.6 x 209.2 cm, Londres, National Gallery [inv. : NG6350]

<sup>580</sup> STARCKY Emmanuel, notice n° 20, dans, Peter SCHATBORN, Emmanuel STARCKY et Pierre CURIE (dir.), *Rembrandt intime*, cat. exp. (Paris, musée Jacquemart-André, 16 septembre 2016 - 23 janvier 2017), Paris, Culturespaces ; Bruxelles, Fonds Mercator, 2016, p. 106.

<sup>581</sup> L'inventaire des biens de Rembrandt de 1656 mentionne « un [livre] rempli de curieux dessins en miniature » (voir STRAUSS Walter L. et MEULEN Marjon van der, *The Rembrandt Documents*, New York, Abaris Books, 1979, 1656/12, n° 203, p. 369).

<sup>582</sup> ROBINSON William W., « “A book of Indian drawings, by Rembrandt, 25 in number” », dans Stephanie SCHRADER (dir.), *Rembrandt and the Inspiration of India*, cat. exp. (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 13 mars - 24 juin 2018), Los Angeles, Getty Publications, 2018, p. 54.

comme l'attention nouvelle portée sur les étoffes luxueuses, les turbans, les écharpes en ceinture, les bijoux, les armes et les chaussures au bout recourbé, copiées d'après les miniatures et reprises dans ses dernières peintures<sup>583</sup>.

- De l'orientalisme de Salon aux artistes voyageurs : de Jozef Israëls à Marius Bauer.

#### Un accueil long et complexe de l'orientalisme aux Pays-Bas.

Maarten Raven a précisé que le public néerlandais, bourgeois et protestant, était indifférent voire hostile envers le monde de l'islam et ses cultures<sup>584</sup>. Cependant, grâce aux facilités de déplacements les voyages se sont multipliés en Orient, notamment sur la route vers les colonies asiatiques. Les connaissances de la culture orientale ont été apportées en Occident et sont venues influencer toutes les disciplines artistiques en Europe, y compris aux Pays-Bas. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature arabe était très appréciée pour son imagination, sa noblesse d'esprit, son audace de pensée et sa sublimité de paroles.

Dans l'architecture, des théâtres occasionnels ou des pavillons temporaires ont été construits dans un style oriental. Plus tard, ils sont devenus des théâtres permanents, des auditoriums, des résidences et des maisons de campagne dans un style mauresque, arabe ou indien.

Comme cela a déjà été évoqué, les Néerlandais ne voyageaient que peu en dehors de l'Europe contrairement à leurs voisins. Les événements politiques en Méditerranée au XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas éveillé les opinions néerlandaises et les rares voyageurs hollandais en Orient se caractérisent par des explorateurs qui ont davantage préféré employer leur fortune pour explorer des territoires qui leur étaient inconnus en quête d'exotisme. Les scientifiques n'étaient pas présents en Orient et quelques financiers ont pris part à la vaste entreprise du Canal de Suez en envisageant d'en tirer profit. Quelques amateurs, comme le baron Lycklama ou Insinger, ont toutefois envisagé l'Orient méditerranéen comme un lieu de recherches propices aux études. Les peintres n'étaient donc guère inspirés par ces territoires peu considérés dans leur patrie avant les années 1880 où la tendance s'inversa ; les voyageurs se sont multipliés, autant artistes que touristes, en Orient, arrivant bien après les autres pays européens.

Dans son ouvrage de synthèse sur l'art hollandais au XIX<sup>e</sup> siècle paru en 1903, Gerarda Hermina Marius rappela que pour plusieurs Néerlandais l'Orient était davantage un désir qu'une expérience<sup>585</sup>. Ces artistes, par leur nature passionnée, auraient, toujours selon l'auteur, ressenti l'Orient sans y être jamais allés. Ils voyageaient ainsi par l'esprit et s'imprégnaient de lectures et de tableaux orientalistes français rarement exposés dans les manifestations culturelles annuelles ou leur traduction en gravure. Ils laissaient aussi libre cours à leur pouvoir d'association qui fantasmait sur les paysages idéalisés,

---

<sup>583</sup> *Ibid.*

<sup>584</sup> RAVEN Maarten dans Jean-Marcel HUMBERT (dir.), *op. cit.*, 1996, p. 469.

<sup>585</sup> MARIUS Gerarda Hermina, *op.cit.*, 1903, p. 430-431. Dans la version révisée éditée en 1920, p. 216. Dans la version anglaise publiée en 1909, p. 166-167 (*Dutch art in the nineteenth century*, by G. H. Marius, translated by A. Teixeira de Mattos, Philadelphie, J.B. Lippincott ; Londres, Alexander Moring).

toiles de fond aux épisodes bibliques ou chevaleresques, peuplés d'êtres féériques, d'hommes tyranniques et de femmes sensuelles.

Jozef Israëls chercha longtemps des modèles pour s'éloigner de l'enseignement néoclassique de son maître Jan Adam Kruseman (1804-1862). Motivé par la carrière d'Ary Scheffer en France, il se rendit à Paris pour poursuivre sa formation en 1845-1847 grâce aux cours dispensés par Paul Delaroche (1797-1856), Horace Vernet (1789-1863) et François-Édouard Picot (1786-1868). Durant ce séjour, il était profondément marqué par les peintures d'Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) qui avait exposé des toiles orientalistes dès le Salon de 1831<sup>586</sup>. Jozef Israëls a peint de façon fortuite des sujets dans ce genre avant même son unique voyage de 1894 en Espagne et en Afrique du Nord : il a ainsi peint en 1844 un *Turc se reposant* (fig. 122) qui fut inspiré par une gravure représentant Méhémet Ali d'après la peinture du britannique David Wilkie (1785-1841)<sup>587</sup>. Ronald de Leeuw a remarqué qu'à la même exposition de 1844 d'autres représentations de turcs qui reçurent un accueil mitigé<sup>588</sup> : la presse craignait qu'un trop grand désir d'exotisme et d'originalité bon marché n'entraîne une pauvreté des sujets néerlandais pouvant conduire à la perte du caractère national de l'art<sup>589</sup>.

Jacob Maris, qui n'est jamais allé en Orient, a probablement réalisé la peinture *Orientaux sur une terrasse* (fig. 121) lors d'un de ses séjours à Paris, où il put se familiariser avec l'orientalisme alors qu'il était chargé par la galerie Goupil & Cie de copier les toiles de certains de leurs artistes les plus en vue comme Jean-Léon Gérôme de qui l'influence est ici manifeste : la précision et la netteté du faire est tout à fait inhabituelle chez Maris. Mais c'est surtout l'appui photographique qui lui sera utile : sa peinture est une transposition littérale de la photographie *Café arabe du Caire*<sup>590</sup> de l'Anglais Ludovico Wolfgang Hart (1836-1919) qui fut publiée par Armand Varroquier (1829-?) en 1865 dans la *Galerie universelle des peuples*. Selon le rédacteur du texte introductif, Charles Lallemand (1826-1904), l'ouvrage comptait « reproduire grâce à la photographie les costumes nationaux qui disparaissent rapidement devant les progrès de la civilisation, pour préserver pour les artistes la mémoire de ce qui était beau et pittoresque »<sup>591</sup>. Maris peignit également une odalisque en 1871 – fait unique dans sa carrière – dont la touche et les effets de couleurs sur les étoffes brillantes et les plumes de paon rappellent la technique de Renoir qui exposa également une odalisque au Salon parisien de 1870<sup>592</sup>.

---

<sup>586</sup> SILLEVIS John, *op. cit.*, 1983, p. 44-45. ISRAËLS Jozef, *Spanje, een reisverhaal, op. cit.*, p. 87.

<sup>587</sup> Sir David Wilkie, *Son Altesse Méhémet Ali, Pacha d'Égypte*, mai 1841, huile sur bois, 61 × 50,8 cm, Londres, Tate Britain, inv. : N04276. Sur cette œuvre, commandée par Méhémet Ali en 1840 et qui sera la dernière avant que ne meure peintre, le sujet porte un fez plutôt que le turban traditionnel.

<sup>588</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1985, p. 14.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>590</sup> Ludovico Wolfgang Hart, *Café arabe du Caire*, 1863-1864, photographie (tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion), 22,5 × 17,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France (EO-48 (1)-PET FOL, fol. 19) ; un autre exemplaire est conservé à Colmar, musée Bartholdi (inv. : 3P3/24)

<sup>591</sup> AUBENAS Sylvie, *op. cit.*, 1999, p. 39 et p. 92.

<sup>592</sup> Jacob Maris, *La sieste*, 1871, huile sur panneau, 21 × 34,1 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum [inv. : DM/006/868]  
Auguste Renoir, *Odalisque*, 1870, huile sur toile, 69,2 × 122,6 cm, Washington, National Gallery [inv. : 1963.10.207]

Ainsi, l'approche de l'Orient d'Israëls et de Maris est distancée. Avant de représenter les polders néerlandais dans la veine de l'École de La Haye, ces deux artistes ont peint de rares sujets orientalistes. D'autres artistes, comme Jacobus van Looy, Hendrik Haverman (1857-1928) ou Jan Sluijters (1881-1957), ont été dans le même cas et leur production de sujets orientalistes ne dépassa pas le stade de timides essais. Leurs œuvres, d'autre part, n'étaient souvent que partiellement basées sur la réalité et correspondaient à des fantasmes occidentaux et des lieux communs. Cette propension explique la production de nombreuses odalisques aux expositions annuelles aux Pays-Bas, en général de petit format et sans grande originalité, répétant les mêmes éléments de décors, qui furent vivement critiquées<sup>593</sup>. Pour certains peintres, ces sujets étaient destinés au marché étranger, notamment français.<sup>594</sup>

Plusieurs artistes néerlandais ont voyagé en Orient dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et cette expérience a profondément bouleversé la représentation des sujets orientaux aux Pays-Bas. Willem de Famars Testas fut le premier d'entre eux à se spécialiser dans ce genre dès 1860 en sachant interpréter justement l'Égypte, loin des clichés et des fantasmes qui étaient répétés dans les œuvres d'artistes sédentaires. Son exemple ne sera suivi qu'à partir des années 1880, notamment par Pierre Tetar van Elven, Philip Zilcken, Lourens Alma Tadema et surtout Marius Bauer qui reste après Testas le plus important orientaliste des Pays-Bas. Plus tard, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le voyage vers l'Orient est devenu une alternative aux voyages d'artistes plus traditionnels en France ou en Italie et des dizaines de Néerlandais s'y sont rendus pour y travailler. Ce fut le cas d'Auguste Legras, Ferdinand Hart Nibbrig, Kees van Dongen ou Hendricus Jansen qui ont produit des peintures orientalistes dans leur jeunes années. Mais pour la plupart, ce genre ne se borne qu'à une courte phase de leur carrière.

Pierre Tetar van Elven (1828-1908) est connu pour avoir suivi une formation académique à Amsterdam et sous la direction de son père Jan Baptiste. En décembre 1873, Tetar van Elven entreprit son premier voyage en Orient accompagné de l'archéologue Ernest Massenot, conservateur du musée de Lycklama à Cannes. Cette expédition fut suivie par d'autres en Turquie, au Liban, en Syrie, en Palestine, et en Égypte. Essentiellement dans les années 1870, il réalisa en atelier plusieurs paysages des contrées qu'il a traversées mais également plusieurs odalisques qui mêlent habilement une part de fantasme à une précision dans la représentation du cadre dans lequel elles se trouvent. Ainsi sa *Femme dans une Loggia* (fig. 123), du musée de Doha, figure un ample intérieur accumulant les objets typiques de œuvres orientalistes<sup>595</sup> (luxueuses étoffes, tapis, tables polygonaux en bois incrusté de nacre, pipe à eau, cafetière) où se trouve une femme richement vêtue, assise sur un divan, qui regarde le spectateur

---

<sup>593</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2004, p. 15. Voir FOUW Josephina de et OOSTDIJK Alexandra, *Geschenken voor Willem III. op. cit.*, p. 58-59

<sup>594</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 217.

<sup>595</sup> HUDSON Giles, notice n° 115, dans Rania ABDELLATIF, Julia GONNELLA et Kay KOHLMAYER, *Syria Matters* cat. exp. (Doha, Museum of Islamic Art, 22 novembre 2018 - 30 avril 2019), Milan, Silvana Editoriale ; Doha, Qatar Museums, 2018, p. 206.

en tenant un petit luth (*oud*). Le tiers supérieur droit est ouvert sur un panorama de Damas représenté sommairement. Cet assemblage d'objets d'art évoque moins un intérieur qu'une boutique de bazar oriental ; ils sont juxtaposés sans créer un réel effet de logement privé d'une demeure en Syrie théâtralisée par le tapis accroché au mur se déployant tel un rideau de scène. D'autre part, par leur prépondérance par rapport à la figure féminine, ils semblent être le sujet principal du tableau malgré les effets de matière intéressants des bijoux et des luxueux vêtements de l'odalisque qui vibrent par leur éclat lumineux.

Marius Bauer reçut une formation à l'Académie de dessin de La Haye et découvrit la Turquie en accompagnant un marchand d'art haarlémois en 1888 lors d'un voyage de trois mois. A son retour, il réalisa sa première série de gravures orientalistes figurant des scènes de genre marquées par les jeux d'ombre et lumière qui le fascinaient déjà<sup>596</sup>. Dès 1892, il multiplia les séjours en Turquie, Palestine, Syrie, Algérie, Tunisie, Égypte, Espagne et en Inde, qui lui ont fourni les motifs pour de nombreuses peintures, aquarelles et gravures qui auront assis sa réputation. Constantinople et l'Inde constituent ses deux plus grandes sources d'inspiration, qu'il se plaît à associer aux *Mille et Une Nuits*, tout comme il associa Jérusalem aux récits bibliques. Sa touche vibrante caractéristique le rapproche des impressionnistes français, d'Adolphe Monticelli (1824-1886), dont il admirait l'œuvre, et de certains artistes hollandais, notamment ceux de l'École d'Amsterdam, qui étaient déjà déclassés au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Au contraire des peintres orientalistes, il n'a pas employé de couleurs clinquantes mais préféra les tons sourds et les contrastes colorés, notamment dans ses vues nocturnes où la lune projette de vifs éclats lumineux, dont les clairs-obscur trouvent leur puissance dans leur traduction en gravures. Certains des thèmes qu'il grava ont une parenté évidente avec les estampes de Rembrandt dans leur emploi des valeurs de tons. Les sujets qu'il traita cependant restèrent dans une tradition orientaliste : les vues de rues (**fig. 124**), les paysages grandioses où se distinguent des monuments insignes, les représentations littéraires ou religieuses et les scènes de genres. Certaines œuvres, grâce à leur touche, semblent parfois surgir d'un rêve. La réalité, éprouvée lors de ses voyages, était transcendée dans des sujets fantaisistes mêlant plusieurs sources et entraînant le spectateur dans l'intemporalité ; Bauer sut mélanger le passé et le présent, les rêves et la réalité.

Peter Delpeut constata après avoir visité l'exposition « Fata Morgana. De Verbeelding in het Oosten: Nederlandse oriëntalisten 1830-1930 » à Bois-le-Duc en 2004 que, mis à part Willem de Famars Testas et Marius Bauer, toutes les œuvres des autres peintres hollandais « sont davantage des incidents qu'elles ne sont représentatives d'un mouvement orientaliste néerlandais »<sup>597</sup>. Il convient en effet de constater que la réception de l'orientalisme aux Pays-Bas fut longue et peu accueillante. Alors que plusieurs artistes recevaient l'influence française, où l'orientalisme depuis les années 1830 brillait

---

<sup>596</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1985, p. 23-24.

<sup>597</sup> DELPEUT Peter, « Pleidooi voor het oriëntalisme », *De Groene Amsterdammer*, année 128, n° 42 (15 octobre 2005).

aux Salons, la critique n'était pas aimable avec ces représentations exotiques qui ne figuraient pas un épisode biblique – à ce titre, les peintures d'Horace Vernet figurant des personnages habillés à la mode arabe étaient vivement saluées aux Pays-Bas. Les peintures de Grecs et de Turcs ne furent également reçues qu'avec circonspection et jugées démodées<sup>598</sup>. Les artistes voyageurs, Willem de Famars Testas en pionnier, suivi de Marius Bauer en voyageur compulsif, marqueront un changement de regard. Leurs œuvres, pourtant bien différentes, auront du mal à être pleinement acceptées par le public et la critique qui étaient peu séduits par les sujets de Testas et, dix ans après le départ de ce dernier pour la Belgique, avaient mal compris le style fantastique et tout en clairs-obscur de Bauer dont le talent en tant que peintre ne sera reconnu qu'au XX<sup>e</sup> siècle.

- Un orientalisme hollandais en France : le cas de Vincent van Gogh.

Mentionner Vincent van Gogh (1853-1890) dans une étude sur l'orientalisme peut paraître incongru. Son point de vue en la matière est mentionné dans ses lettres et il faut reconnaître que ce genre, « pour son propre travail, est tout au plus d'une importance secondaire » comme l'a analysé Ronald de Leeuw<sup>599</sup>. Cependant, van Gogh reconnaissait que la lumière de l'Orient pouvait transformer les artistes du Nord en de grands coloristes. Bien qu'il eût des mots durs à propos de certains peintres, ses idées sur l'orientalisme sont uniques chez un Néerlandais. Avant de se consacrer à la peinture en autodidacte, il travailla pour la maison de vente Goupil & Cie de 1869 à 1876 où il a vu de nombreuses œuvres orientalistes dont Goupil s'était fait une spécialité. Ses fonctions lui ont permis de se faire son apprentissage culturel en visitant les grands musées des Pays-Bas, de Londres et de Paris et notamment le musée du Luxembourg à Paris où des œuvres orientalistes étaient exposées.

En 1874<sup>600</sup>, il dressa la liste de ses peintres préférés où figurent cinq orientalistes : Alexandre-Gabriel Decamps, Eugène Fromentin, Jean-Léon Gérôme, Adolf Schreyer (1828-1899) et Félix Ziem, auxquels il faut ajouter Delacroix qu'il ne mentionne pas mais qui a fait l'objet d'éloges dans de nombreuses lettres. A propos de Decamps, c'est davantage sa « manière orthodoxe »<sup>601</sup> de peindre que ses sujets qui l'intéresse. Sur Fromentin, qu'il qualifie de persévérant, de consciencieux<sup>602</sup> et de « guide » pour « ceux qui voudront voir l'Orient »<sup>603</sup>, il mentionne davantage ses écrits que ses peintures mais admire certains sujets orientaux comme « une *bataille de fellahs* dans la vitrine de » Goupil et Cie de La Haye<sup>604</sup>. Van Gogh est beaucoup moins élogieux<sup>605</sup> à propos de Gérôme dont la

---

<sup>598</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1985, p. 14.

<sup>599</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1985, p. 21-24.

<sup>600</sup> GOGH Vincent van (Leo JANSEN, Hans LUIJTEN, Nienke BAKKER éd.), *Vincent van Gogh. The Letters* (6 vol.), Amsterdam, Van Gogh Museum ; Amsterdam, Huygens Institute, 2009, lettre 17 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh de début Janvier 1874). En ligne : <http://vangoghletters.org/vg/letters/let017/letter.html> (consulté le 28 août 2020).

<sup>601</sup> Lettre 510 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 28 juin 1885).

<sup>602</sup> Lettre 342 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 10 mai 1883).

<sup>603</sup> Lettre 801 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 10 septembre 1889).

<sup>604</sup> Lettre 342 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 10 mai 1883). Cette œuvre aujourd'hui non localisée fut exposée en vitrine de la galerie d'avril à mai 1883 à La Haye.

<sup>605</sup> Lettre 139 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 10 janvier 1878).

majorité des œuvres sont « froides et stériles »<sup>606</sup>, exceptées celles qu'il admire<sup>607</sup> comme *Le prisonnier* ou<sup>608</sup> le *Berger syrien*. Il est agacé par ceux qui préfèrent Gérôme à Delacroix qui, selon lui, a mieux su voir le « vrai Orient » avec un œil d'artiste du nord<sup>609</sup>. Il a souvent avoué son admiration pour Delacroix par la plume mais également par le pinceau comme en témoignent les copies d'œuvres qu'il a réalisées (une *Pietà*<sup>610</sup>, les *Femmes d'Alger dans leur appartement*<sup>611</sup>, le *Bon Samaritain*<sup>612</sup>). Il admirait l'analogie qu'avait réussi à créer Delacroix entre le mode de vie des personnages et des saints bibliques et celui de leurs descendants arabes<sup>613</sup>. Vincent van Gogh évoquera aussi son attachement pour Adolphe Monticelli (1824-1886), qui maîtrise les couleurs aussi parfaitement que Delacroix, avec Diaz de la Peña et Felix Ziem comme intermédiaires, en citant un article du critique Albert Aurier (1865-1892) : « il est – que je sache – le seul peintre qui perçoive le chromatisme des chûses [*sic*] avec cette intensité, avec cette qualité métallique, gemmique »<sup>614</sup>. Les œuvres de Monticelli l'aideront à explorer de nouvelles manières de peindre et d'utiliser la couleur, avec plus d'empâtement notamment : « L'article d'Aurier m'encouragerait [...] à risquer davantage à sortir de la réalité et à faire avec de la couleur comme une musique de tons ainsi que sont certains Monticelli. Mais elle m'est si chère la vérité, le *chercher à faire vrai* aussi [...], je crois que je préfère encore être cordonnier à être musicien, avec les couleurs »<sup>615</sup>.

En 1888, van Gogh s'installa en Arles où il fut rejoint par Gauguin. Le midi a eu sur son œuvre un impact essentiel sur l'emploi de couleurs plus lumineuses et il envisagea de partir pour l'Afrique du Nord si le besoin de couleurs franches se faisait ressentir<sup>616</sup> avant de regretter de ne pas y être allé<sup>617</sup>. La lumière jeune et dorée du soleil de la Provence, au même titre que celle d'Afrique du Nord, fut une vraie révélation ; elle influe directement sur la puissance des couleurs et, en vrai coloriste, Van Gogh sentit que son séjour dans le Sud de la France allait bouleverser son art : « Pourquoi le plus grand coloriste de tous, Eug. Delacroix, a-t-il jugé indispensable d'aller dans le midi et jusqu'en Afrique. [...]

<sup>606</sup> Lettre 551 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 2 janvier 1886).

<sup>607</sup> Jean-Léon Gérôme, *Le prisonnier*, 1861, huile sur panneau, 45 × 78 cm, Nantes, musée d'Arts [inv. : 990]

<sup>608</sup> Jean-Léon Gérôme, *Berger syrien*, 1865, huile sur toile, œuvre perdue.

<sup>609</sup> Lettre 801 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 10 septembre 1889).

<sup>610</sup> Vincent van Gogh, *Pietà* (d'après Delacroix), septembre 1889, huile sur toile, 73 × 60,5 cm, Amsterdam van Gogh Museum [inv. : s0168V1962]

<sup>611</sup> Vincent van Gogh, *Nature morte au harengs saur* (réalisé sur une copie des *Femmes d'Alger* d'après Delacroix), avril-août 1886, huile sur toile, 21,5 × 42 cm, Bâle, Kunstmuseum, dépôt de la Rudolf Staechelin Foundation (F283)

<sup>612</sup> Vincent van Gogh, le *Bon Samaritain* (d'après Delacroix), mai 1890, huile sur toile, 73 × 59,5 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum [inv. : KM 104.010]

<sup>613</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1985, p. 23.

<sup>614</sup> Lettre 853 (lettre de Vincent van Gogh à Albert Aurier du 10 février 1890).

<sup>615</sup> Lettre 854 (lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 12 février 1890. C'est l'artiste qui souligne).

<sup>616</sup> Lettre 620 (Lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 5 juin 1888) : « Maintenant que j'ai vu la mer ici je ressens tout à fait l'importance qu'il y a de rester dans le midi et de sentir – s'il faut encore outrer la couleur davantage – l'Afrique pas loin de soi. »

Lettre 622 (Lettre de Vincent van Gogh à Émile Bernard du 7 juin 1888) : « J'aurais bien envie de voir l'Afrique aussi mais je ne fais guère de plan fixe pour l'avenir, cela dépendra des circonstances. Ce que je voulais savoir c'est l'effet d'un bleu plus intense dans le ciel [...]. *Pas de bleu sans jaune et sans orangé* » (c'est l'artiste qui souligne).

<sup>617</sup> Lettre 690 (Lettre de Vincent van Gogh à Émile Bernard du 27 septembre et 1<sup>er</sup> octobre 1888).

non seulement en Afrique mais même à partir d'Arles vous trouverez naturellement les belles oppositions des rouges et des verts, des bleus et des oranges, du soufre et du lilas. Et tous les vrais coloristes devront en venir là à admettre qu'il y existe une autre coloration que celle du Nord »<sup>618</sup> (fig. 125-126). Il reconnaissait que l'Orient pouvait apporter une régénération artistique à chacun : « Combien il serait intéressant si quelques peintres Hollandais fonderaient [*sic*] une école coloriste à Java. S'ils entendaient Gauguin décrire les pays chauds certes cela leur donnerait envie tout droit de faire cela »<sup>619</sup> écrit-il à son frère.

Il a encouragé son ami Émile Bernard à partir pour l'Algérie afin d'y faire son service militaire car il devinait que ce séjour serait profitable pour son art<sup>620</sup> : « viens donc passer ton temps en Afrique. Le midi t'enchantera et te fera grand artiste, Gauguin lui-même doit sa supériorité au midi ». Van Gogh, lui, ne se rend pas en Orient, mais il regardait le soleil d'Afrique depuis Arles et il admit que cette expérience lumineuse lui était profitable. Sa palette se transforma – la couleur jaune devint primordiale – et rejoignait ses affinités artistiques : « au point de vue de la couleur, c'est Delacroix et Monticelli [...]. Le midi [...] est essentiellement un pays dont on ne saurait interpréter le charme intime que par la couleur de coloriste »<sup>621</sup>.

La lumière n'était pas le seul caractère oriental qui intéressait Vincent Van Gogh. Lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889, les colonies françaises étaient regroupées autour d'une rue de Caire reconstituée. Il écrivit cette année-là à Émile Bernard et à son frère pour leur dire combien il regrettait d'avoir manqué l'exposition. La description d'une maison égyptienne primitive l'avait intrigué en raison de sa forme et de sa palette de couleurs<sup>622</sup>.

#### b) Le contexte orientaliste belge.

L'orientalisme en Belgique a joué, comme en Belgique, d'un intérêt particulier. Les artistes belges se distinguent cependant de leurs voisins français en ne produisant que peu de scènes historiques. L'emphase qu'imposèrent Antoine-Jean Gros (1771-1835) ou Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824)<sup>623</sup>, illustrateurs des exploits militaires de l'armée napoléonienne et initiateurs d'un orientalisme d'atelier, ne trouve pas d'équivalent dans une Belgique qui, à cause d'une naissance tardive

---

<sup>618</sup> Lettre 682 (Lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 18 septembre 1888).

<sup>619</sup> Lettre 714 (Lettre de Vincent van Gogh à Theo van Gogh du 28 octobre 1888). Paul Gauguin était parti sur le chantier du percement du canal de Panama en avril 1887 d'où il se rendit en Martinique où il resta jusqu'en novembre.

<sup>620</sup> Lettre 628 (Lettre de Vincent van Gogh à Émile Bernard du 19 juin 1888) et 632 (Lettre de Vincent van Gogh à Émile Bernard du 26 juin 1888).

<sup>621</sup> Lettre 684 (Lettre de Vincent van Gogh à Émile Bernard des 19 et 25 septembre 1888).

<sup>622</sup> Lettre 089 (Lettre de Vincent van Gogh à Émile Bernard le 8 octobre 1889) : « Dites donc, ce que je regrette beaucoup de ne pas avoir vu à l'exposition c'est une série d'habitations de tous les peuples, je crois que c'est Garnier ou Violet le Duc qui ont organisé cela. Eh bien pourriez vous, qui l'aurez vu, me donner une idée et surtout un croquis avec la couleur de la maison Égyptienne primitive. – Ça doit être fort simple, un bloc carré je crois sur une terrasse – mais je voudrais savoir la coloration aussi. – Dans un article je lisais que c'était bleu, rouge et jaune. Avez vous fait attention à cela. Prière de me renseigner sans faute! Et faut pas confondre avec le Persan ou le marocain, il doit y en avoir qui sont à peu près cela mais pas cela. ». Conformément à sa demande Émile Bernard lui a envoyé un croquis du bâtiment.

<sup>623</sup> PELTRE Christine, *Les orientalistes*, Paris, Hazan, 2018 (1997), p. 61-67.

en 1830, ne connaît pas encore d'expédition militaire coloniale. Même après l'indépendance, le roi Léopold I<sup>er</sup> (r. 1831-1865) s'occupa davantage de la gestion de son pays que de la mise en place d'un programme colonial. Toutefois, ce roi comprit rapidement l'importance des territoires conquis au-delà des mers ; il soutint ainsi toute entreprise privée qui souhaitait s'ouvrir et s'implanter à l'étranger – aucune ne sera pérennisée – et il mit en place un programme officiel qui aura connu des tractations difficiles<sup>624</sup> avant que son successeur, le roi Léopold II (r. 1865-1909), ne mène à bien ce projet colonial en Afrique centrale. Le Congo belge – aujourd'hui République démocratique du Congo –, immense territoire lorsqu'on le compare au petit royaume de Belgique, sera annexé au pays en 1908<sup>625</sup> et joua un rôle dans le développement de l'africanisme<sup>626</sup>. Ce retard dans le domaine de l'expansion coloniale ultra-marine ne favorisa pas la production de peintures commémoratives belges à caractère oriental.

Pour saisir la particularité de ce regard belge tourné vers l'Orient, nous allons étudier la trajectoire de cinq peintres qui, par leur parcours et leur place dans le paysage artistique belge, les dates de leur voyage et le fruit qu'ils ont su tirer de leur voyage, concourent à esquisser un panorama de l'orientalisme en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle. Ces artistes belges couvrent une période allant des premières expéditions de la fin des années 1830 jusqu'au voyage dans les années 1880 d'un peintre qui changera son style en 1889 pour entrer pleinement dans la modernité et abandonner les thèmes orientaux. Traversant le siècle, où les voyages hors d'Europe étaient rares avant les années 1870, ils ont voyagé en Orient pour parfaire leur style et marquer profondément chacun à leur manière l'histoire de l'orientalisme en Belgique. Financés par un mécène ou par une bourse d'étude, ils ont des intentions, des prétentions et des désirs différents qui témoignent des facettes nombreuses que revêtait l'attraction pour l'Orient et sa traduction en peinture.

- Les premiers artistes voyageurs belges en Orient : Jacob Jacobs et Florent Mols.

Jacob Jacobs (1812-1879) et Florent Mols (1811-1896) sont considérés comme les premiers peintres belges ayant voyagé en Orient, lors de l'hiver 1838-1839<sup>627</sup>. Accompagnés de leur riche

---

<sup>624</sup> DEFRANCE Olivier, *Léopold I<sup>er</sup> et le clan Cobourg*, Bruxelles, Racine, 2004, p. 346-348.

<sup>625</sup> 1908 est la date de l'annexion du Congo par la Belgique en tant que colonie mais les projets de colonisation de ces territoires sont plus anciens. En 1876, le roi établit la Conférence géographique de Bruxelles qui fut chargée de lutter contre la traite négrière et de localiser des territoires inconnus et libres pour y implanter une colonie sous couvert d'exploration scientifique (l'Association internationale pour l'exploration et la civilisation de l'Afrique centrale fut créée la même année par le roi). En 1879 fut créée l'Association internationale du Congo qui était chargée de faire mainmise sur des territoires au nom du roi. La Belgique ouvrit le pays vers l'extérieur et commença les exploitations de ses ressources (ivoire, caoutchouc et latex) au prix d'une maltraitance rigoriste et d'exécutions des autochtones qui sera sévèrement reprochée au roi, notamment par le cardinal Lavigerie qui multipliait les prêches contre l'esclavagisme. Ainsi, dès 1885, le roi Léopold II reçut suite à la conférence de Berlin des terres desquelles il devint « roi du Congo ». L'État indépendant du Congo, suite au constat d'une ingérence flagrante reprochée par le reste de l'Europe qui demandait une révision de la conférence de Berlin et par l'opinion publique, fut annexé à la Belgique en 1908 en tant que colonie sous le nom de Congo belge qui deviendra indépendant en 1960 (Voir EMERSON Barbara, *Léopold II, le royaume et l'empire*, Gembloux, Duculot, 1980, p. 116-119, 147-149 et *passim*).

<sup>626</sup> COENEN Hubert, COOLEN Rebecca et al., *L'orientalisme et l'africanisme dans l'art belge, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, cat. exp. (Bruxelles, Galerie CGER, 14 septembre - 11 novembre 1984), Bruxelles, Caisse générale d'épargne et de retraite, 1984.

<sup>627</sup> C'est effectivement le tout premier voyage qu'un artiste de nationalité belge entreprend en Orient. Précisons que, à la date de ce voyage, le royaume de Belgique est dans sa première jeunesse.

mécène, le collectionneur Charles Stier d'Aertselaer (1770-1848), ils entreprirent un voyage passant par la Grèce, la Turquie, l'Égypte, la Palestine. Leur parcours, relativement peu documenté, a été révélé récemment grâce aux recherches d'Eugène Warmenbol.

Après un séjour de trois mois à Istanbul, les trois compagnons de voyage arrivèrent en Égypte juste après le britannique David Roberts<sup>628</sup> qu'ils ont rencontré en décembre 1838 ou en janvier 1839 et avec qui ils ont sympathisé – Jacob Jacobs le recevra chez lui, à Bruxelles, en 1861. De décembre 1838 à février 1839, ils séjournèrent au Caire. De février à avril, ils remontèrent le Nil jusqu'à Assouan puis le descendirent en prenant soin de s'arrêter régulièrement sur les sites importants. Ils quittèrent l'Égypte à une date inconnue après un séjour au Caire et à Alexandrie. Ils ont ainsi rempli leurs carnets de croquis de vues du fleuve et réalisèrent des études de monuments islamiques, de ruines pharaoniques et de paysages urbains ou désertiques. Ces dessins sont très intéressants car ils représentent, de manière très précise, beaucoup de sites archéologiques bordant le Nil avant les grands travaux de déblayement qui auront lieu au XIX<sup>e</sup> siècle notamment sous la direction d'Auguste Mariette. Ils permettent de découvrir l'état de ces sites en 1839. Jacobs rapporta en Belgique deux volumineux carnets<sup>629</sup> qui permettent de reconstituer leur parcours. Au fil du voyage et des escales, il nota ses impressions, il dessina les monuments et des paysages (c'est ce qui l'intéresse principalement manifestement) (**fig. 127**) ; notamment les grands temples de Louxor et Karnak qui seront connus du public belge essentiellement par les œuvres de Jacobs et de Mols qui seront exposés aux salons d'Anvers et de Bruxelles. Commentant ces premières représentations de l'Égypte, un critique belge peina à les qualifier : « l'étrangeté de cette nature orientale nous échappe totalement »<sup>630</sup>. Il préféra attendre que d'autres artistes en reviennent et proposent leurs œuvres car, là, le sens et la pertinence de tels sujets lui échappait.

Florent Mols, contrairement à Jacob Jacobs, retournera en Égypte en 1856-1857. Il n'exposa qu'aux salons d'Anvers de 1840 à 1861 mais a produit peu d'œuvres. Eugène Warmenbol précise que Mols faisait partie d'un milieu très aisé et pourrait avoir appartenu à la noblesse anversoise<sup>631</sup>. Par son

---

<sup>628</sup> David Roberts est arrivé à Alexandrie le 24 septembre 1838 et il quitta le Caire le 4 février 1839 ; il a remonté et descendu le Nil d'octobre à décembre. Les œuvres qu'il créera, où la splendeur des mises en scène spectaculaires le dispute à la solitude des monuments pharaoniques majeurs, lui assureront sa renommée. Voir BOURBON Fabio, *Égypte. Hier et aujourd'hui. Lithographies et journaux de David Roberts*, Paris, Seine, collection « St-André-des-Arts », 2006.

<sup>629</sup> Jacob Jacobs, deux carnets de voyage comprenant plus de quatre-vingts pages de dessins, 29 mai 1838-23 mars 1839 (1<sup>er</sup> carnet) et 26 mars-15 mai 1839 (2<sup>nd</sup> carnet), mine de plomb et aquarelle sur papier, 37 x 47,5 cm chacun, collection particulière (vente Christie's Paris, 29 mars 2012). Un ou plusieurs autres carnets – non localisés si toutefois ils existent – pourraient peut-être exister et compléterait la documentation par l'illustration du voyage. L'intégralité photographiée des deux carnets est présentée sur le site internet *Koregos, revue et encyclopédie multimédia des arts* : <http://www.koregos.org/fr/eugene-warmenbol-les-carnets-du-voyage-de-jacob-jacobs/> (consulté le 10 mars 2020).

<sup>630</sup> WARMENBOL Eugène, « "L'étrangeté de cette nature orientale". Un mécène et deux peintres belges en Égypte (1838-1839) », dans Eugène WARMENBOL et Valérie ANGENOT (dir.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 165-183.

<sup>631</sup> WARMENBOL Eugène, *L'Égypte vue par Florent Mols et Jacob Jacobs (1838-1839). L'orientalisme en Belgique*, Bruxelles, Racine, 2012, p. 54.

statut, il n'avait vraisemblablement pas la nécessité de travailler pour vivre, c'est pourquoi « son œuvre n'est pas fort importante en quantité »<sup>632</sup> (fig. 130).

Jacob Jacobs fut un grand paysagiste qui fit un usage régulier des ciels flamboyants où le soleil couchant embrase l'entièreté du tableau. La majorité de ses œuvres représentent des vues d'Orient, thème qu'il exploitera à l'envi jusqu'à la fin de sa vie et qu'il présentera aux salons d'Anvers et de Bruxelles de 1840 à 1877<sup>633</sup>. Celles-ci sont des créations d'atelier basées sur les dessins et les souvenirs du peintre mais avec une franche prise de liberté. Ainsi, la toile *Tombeaux de Silcilles, Haute Égypte*, de 1844, représente un site – par ailleurs peu fréquenté par les touristes – justement restitué dans ses proportions et dans son cadre paysager mais avec une végétation et un ciel typiques de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle que le peintre admirait. Le paysage près de la chapelle ramesside est jonché de quelques stèles du Gebel Silsileh revues et « corrigées » en atelier par l'artiste. Les personnages présents s'affairent à leurs activités ordinaires : préparation d'embarcations et dépeçage d'un crocodile. Ce type de représentation n'est pas la seule que Jacobs produira ; certaines toiles respectent les couleurs du ciel égyptien et sont libres de végétation européenne. Le panneau peint figurant les *Ruines du Palais de Karnak* (fig. 128), de 1847, exposé en 1848 à Bruxelles, dépeint les ruines du temple de Karnak dans une perspective fuyante mettant en valeur la monumentalité du site encore en partie ensablé où se promènent quelques Orientaux. Le ciel légèrement violacé monumentalise davantage les ruines, d'un jaune sombre mais doré, par un effet de contraste coloré. Le premier plan est marqué par un obélisque au pied duquel avance, dans l'ombre, un groupe de visiteurs, parmi lesquels figurent Charles Ster d'Aertselaer – qui fut un temps le propriétaire de l'œuvre – sur une chaise à porteur, Jacob Jacobs et Florent Mols portant un fez. Cette peinture fera l'objet de plusieurs versions où les figures seront modifiées<sup>634</sup>.

Les œuvres de Jacobs ont un caractère très romantique dans ces tableaux à la manière de Decamps, et il fut l'un des premiers peintres belges à réaliser un orientalisme documentaire et descriptif, comme le fut Prosper Marilhat (1811-1847)<sup>635</sup>. Eugène Warmenbol insiste également sur l'originalité des couleurs des compositions orientalistes de Jacobs qui ne doit pas être sous-estimée et cite un extrait d'une nécrologie de l'artiste publiée en 1879 : « le brillant coloris qui distinguait ses œuvres nous fit un moment douter de la réalité de ses impressions, [...] mais ce doute s'effaça bientôt devant l'affirmation d'autres talents, qui également dirigèrent leurs pas vers ces contrées lointaines. »

---

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 62, 64.

<sup>634</sup> Voir par exemple la version de 1856 exposée au Salon bruxellois de 1857, huile sur panneau, 33 × 47,5 cm, collection de S.M. le roi des Belges [inv. : 20018668]

<sup>635</sup> WARMENBOL Eugène, *L'Égypte vue par Florent Mols et Jacob Jacobs (1838-1839). L'orientalisme en Belgique*, Bruxelles, Racine, 2012, p. 88. Marilhat visita en Égypte entre 1831 et 1833.

- Jean Portaels ; « l'appel de l'Orient »<sup>636</sup>.

La figure de Jean Portaels est associée à la grande histoire de l'art belge du XIX<sup>e</sup> siècle. Il fut en effet professeur de nombreux artistes tout d'abord à Gand, dès 1847, puis à Bruxelles de 1849 à 1895. Élève brillant du peintre néoclassique François-Joseph Navez (1787-1869), formé à Paris auprès de Paul Delaroche et lauréat du Prix de Rome de l'Académie d'Anvers en 1842, Portaels est l'archétype de l'artiste doué, travailleur et sociable qui eut un grand succès et qui a joui d'une grande notoriété. Grand pédagogue, il est reconnu pour avoir soutenu ses élèves dans la recherche de leur propre style. Il peignit des sujets orientalistes dès le retour de son premier séjour en Orient. Investi d'une mission officielle du gouvernement belge, Jean Portaels voyagea en 1845-1847 avec un ami fortuné, Nicolas Reyntiens (1821-1879), à travers la Turquie, la Syrie, la Palestine et l'Égypte où il resta une année avant de rentrer en Belgique.

Les études faites sur place – principalement de figures, d'architecture, de monuments insignes, de paysages et d'objets – et ses impressions de voyageur lui furent utiles pour peindre ses sujets orientaux bien que l'artiste témoigne avoir besoin de nouveaux modèles pour ses œuvres. Ses relevés ne semblent pas lui être suffisants<sup>637</sup>. Il présentera aux Salons triennaux belges un portrait du vice-roi Méhémet-Ali, qu'il avait pu rencontrer, et des scènes de genre dont la composition est proche d'une peinture d'histoire : *La sécheresse en Judée, Devant Jérusalem* ou *Une caravane en Syrie surprise par le simoun* (fig. 129). Cette dernière, dans un effet dramatique souvent associé au désert<sup>638</sup>, figurent des Bédouins se préparant à l'arrivée d'une tempête de sable. Portaels n'a pas hésité à représenter la pauvreté des pays orientaux, incarnées par des personnages dignes (fig. 130). Il produira également de nombreuses figures féminines comme autant d'odalisques susceptibles de séduire le spectateur (fig. 131). Ces œuvres ont reçu un accueil mitigé au milieu du siècle<sup>639</sup>. Les sujets qu'il a peints sont ainsi réinterprétés et s'écartent des croquis faits lors de ses voyages. Il s'agit d'orientaliser davantage la composition finale, de la rendre plus séduisante et moins documentaire. Enfin ses relevés lui ont servi de référents pour reproduire les objets et accessoires accordant une véracité au sujet peint.

Ses œuvres orientalistes, parmi lesquelles ne se retrouvent que rarement de sujets bibliques (nous pouvons citer une Sulamite ou une Judith), sont peintes en alternance avec des portraits, des peintures d'histoire, des scènes de genre et des commandes de fresques religieuses. C'est d'ailleurs celles-ci qui furent davantage étudiées jusque récemment. Davy Depelchin a su définir ces dernières années la place

<sup>636</sup> DEPELCHIN Davy et ROSSI-SCHRIMPF Inga (dir.), *Portaels et l'appel de l'Orient 1841-1847*, cat. exp. (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 10 février - 31 mai 2015), Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2015.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>638</sup> Georget Luc, « Le Pays de la soif. Peindre le désert », dans Davy DEPELCHIN et Roger DIEDEREN (dir.), *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe*, cat exp. (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - 15 octobre 2010 - 9 janvier 2011 ; Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung - 28 janvier - 1<sup>er</sup> mai 2011 ; Marseille, Centre de la Vieille Charité - 27 mai - 28 août 2011), Paris, Hazan ; Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010, p. 196.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 134.

de Portaels dans la peinture orientaliste belge et internationale<sup>640</sup>, et plusieurs expositions ont rendu compte de la qualité de ses œuvres.

Infatigable voyageur, il multiplia les séjours à travers l'Europe et, en 1869, il fut invité pour l'inauguration du canal de Suez où il réalise une grande quantité d'études. Invité par le consul de Belgique à Tanger, Portaels séjourna au Maroc entre 1870 et 1874, où il retrouva le peintre Victor Eeckhout (1821-1879)<sup>641</sup>. De retour en Belgique chargé d'une moisson de relevés, études peintes et accessoires, il relance sa production orientaliste qui fut célébrée aux expositions auxquelles il participât, bien que quelques critiques de la nouvelle génération, comme Émile Verhaeren (1855-1916), soient restés plus circonspects face à ses œuvres d'une « facture vibratile et curieuse » (1892). Davy Depelchin a analysé le degré de véracité que présentent les portraits féminins réalisés à cette période : « Portaels favorisait les modèles féminins juifs car ces femmes étaient prêtes à poser pour lui. [...] La grande quantité de marchandes de fleurs rifaines et autres beautés marocaines dans [son œuvre] n'était certainement pas représentative de la composition de la population marocaine »<sup>642</sup>. Les toiles de ce peintre sont effectivement des combinaisons d'images présumées et d'impressions faites au Maroc, imposant lors des Salons des représentations d'un Orient artificiel mais vraisemblable.

- Jean-Baptiste Huysmans, le plus grand voyageur belge.

Jean-Baptiste Huysmans (1826-1906), formé à l'Académie d'Anvers de 1843 à 1849, fit deux longs voyages en Orient lors desquels il visita de nombreux territoires. En 1856, et pendant presque un an, à la suite de la destination classique qu'est l'Italie, il s'est rendu en Asie Mineure, au Liban, en Palestine, en Égypte et en Syrie où Damas le marqua profondément et qui sera souvent le sujet de ses œuvres. En 1862, il visita l'Espagne et l'Algérie pendant trois mois. Ceux-ci ont permis de lui attribuer le titre de « plus grand voyageur d'entre les [peintres] orientalistes belges »<sup>643</sup>. Relativement peu connu et relégué comme un peintre de second rang, Christine Dupont a souligné l'intérêt que revêtait la lecture de ses récits de voyage<sup>644</sup> : *Voyages en Italie et en Orient en 1856-1857 : notes et impressions* (1857) et *Voyages illustré en Espagne, au Maroc et en Algérie en 1862* (1865). Ils constituent un témoignage sur les raisons et les conditions du voyage et permettent de mieux connaître l'artiste.

---

<sup>640</sup> DEPELCHIN Davy et ROSSI-SCHRIMPF Inga (dir.), *Portaels et l'appel de l'Orient 1841-1847*, cat. exp. (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 10 février - 31 mai 2015), Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2015.

DEPELCHIN Davy et BROOThAERS Jona (dir.), *Portaels, Vilvoordenaar en wereldburger*, cat. exp. (Vilvorde, Tuchthuis, 19 mai - 1<sup>er</sup> juillet 2018), Vilvorde, Stad Vilvoorde, 2018.

<sup>641</sup> DEPELCHIN Davy, « Pays rêvé, pays réel ; le Maroc des artistes belges », dans Ahmed MEDHOUNE et al., *L'immigration marocaine en Belgique, mémoires et destinées*. Mons, Couleur Livres, p. 15-19.

<sup>642</sup> DEPELCHIN Davy, « Pays rêvé, pays réel ; le Maroc des artistes belges », dans Ahmed MEDHOUNE et al., *L'immigration marocaine en Belgique, mémoires et destinées*. Mons, Couleur Livres, p. 18.

<sup>643</sup> LAMBRECHYS M., « Orientalisme et africanisme dans l'art belge ou la puissance du rêve », dans COENEN Hubert, COOLEN Rebecca et al., *op. cit.*, p. 15.

<sup>644</sup> DUPONT Christine, « Comment on devient peintre orientaliste. Les voyages de Jean-Baptiste Huysmans (1856 et 1862) », dans Laurence BROGNIEZ (dir.), *Écrits voyageurs. Les artistes et l'ailleurs*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », 2012, p. 67-78. La rédaction de ce chapitre est en grande partie issue de cette référence qui constitue la dernière contribution scientifique sur Huysmans.

En voyage, il s'intéressa aux paysages parcourus mais surtout aux types humains qui n'exclura pas un grand sens du pittoresque mêlé à un catalogage approximatif, différent des préoccupations ethnographiques alors traitées par des Français<sup>645</sup>.

Dans son œuvre orientaliste, il s'attacha à dépeindre la vie quotidienne par de simples représentations, des scènes de harem (fig. 133) ou de divertissement mais également des portraits et des pratiques religieuses (fig. 132). Ces dernières témoignent du plus profond respect de Huysmans pour certaines traditions musulmanes (comme les scènes de prière) qu'il a appris à découvrir et à comprendre au fil de ses voyages. Il a également peint des scènes d'histoire contemporaine illustrant les conflits religieux sévissant en Orient qui, malgré les drames factuels, présentent un caractère distancé et constituent un prétexte pour peindre des femmes dont le corps est dévoilé, des types orientaux et une quantité d'accessoires et d'armes. C'est le cas par exemple dans *La Captive, femme chrétienne kidnappée par les Druzes à Sidon* (1862) qui représente dans un cadre paysager, où toute la variété de la flore d'Arabie semble prendre le pas sur les vestiges d'une civilisation antique, un groupe d'hommes orientaux qui enlèvent une chrétienne dont le simple habit blanc révèle le corps plutôt qu'il ne le cache. Les vêtements masculins, d'une complexe diversité, offre à l'artiste l'occasion de prouver sa maîtrise des effets colorés. Ses peintures aux couleurs puissantes, où dominent les rouges, les verts et les ocres, sont caractérisées par le rendu minutieux des détails des costumes, des éléments architecturaux et des objets<sup>646</sup>. Cela traduit une vision documentaire sinon une seule précision qui accrédirait la scène. Pourtant, les productions rédigées ou peintes de l'artiste ne sont « pas vierge[s] de toute vision orientale préalable »<sup>647</sup> ; elles sont effectivement imprégnées d'images préconçues sur l'Orient qui accorde un aspect fantastique à ses tableaux. Une attention est portée à la reproduction des costumes et des objets dont Huysmans a relevé les détails dans ses carnets de croquis et qu'il collectionnait probablement comme plusieurs de ses contemporains. Ses peintures, manquant parfois de spontanéité, étaient composées en atelier à partir de ses souvenirs et de ses études prises sur le vif. La composition maîtrisée et le ton du sujet toujours pondéré n'empêche pas l'emploi de couleurs brillantes favorisant le goût du pittoresque qu'appréciait l'artiste. Certaines de ses œuvres où les détails abondent se rapprochent de celles de Jean-Léon Gérôme ou du britannique John Frederick Lewis (1805-1876). Huysmans, qui vécut à Paris à la fin de sa vie, exposa au Salon au début des années 1880.

Comme l'a analysé Bibiane Fréché, le nombre de peintres orientalistes belges augmente dans les années 1870-1890 car « le genre, à la mode, [leur permet] de vivre de leur production artistique, mais aussi parce que les conditions de voyage se sont améliorées »<sup>648</sup>. La formation bienveillante et ouverte

---

<sup>645</sup> PELTRE Christine, *op. cit.*, 1995, p. 58-61.

<sup>646</sup> THORNTON Lynne, *Les Orientalistes, peintres voyageurs, 1828-1908*, Courbevoie, ACR, 2001 (1983), p. 130.

<sup>647</sup> DUPONT Christine, dans Laurence BROGNIEZ (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 74.

<sup>648</sup> FRECHE Bibiane, « Les peintres belges en voyage. Un continent à explorer », dans Laurence BROGNIEZ (dir.), *Écrits voyageurs*.

de Jean Portaels, mais aussi probablement ses voyages, conduisirent beaucoup de jeunes artistes à suivre ses pas et à séjourner en Afrique du Nord pour compléter leur formation, Théo van Rysselberghe fut l'un de ceux-là.

- Théo van Rysselberghe : l'Orient des années 1880.

Théo[phile] van Rysselberghe (1862-1926) fut l'élève de Portaels à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles de 1879 à 1881, année de sa première participation au Salon bruxellois. Ses premières œuvres constituent des portraits de la bourgeoisie locale, des paysages belges, des marines et des natures mortes. Les voyages en Afrique du Nord et les tableaux de Portaels influencèrent certainement son élève ; entre 1882 et 1888, il effectua trois voyages au Maroc, pour une durée cumulée d'un an et demi. Son premier voyage d'octobre 1882 à mars 1883 lui a permis de découvrir l'Espagne qui l'inspire beaucoup. Il fit beaucoup d'études de paysage et d'architecture<sup>649</sup> et réalisa quelques portraits. Il rejoint ensuite Tanger où il resta quatre mois et continua sa moisson de croquis et d'impressions dans la vieille ville. Il saisit ainsi des scènes de genre de la vie quotidienne, des paysages et des vues de rues pittoresques qui lui serviront de modèles pour ses peintures faites au retour en Belgique où il exposera une trentaine d'œuvres au Cercle artistique et littéraire de Gand, fondé en 1879. Il se lia d'amitié avec l'écrivain Émile Verhaeren dès 1883<sup>650</sup>. Son second voyage au Maroc date de l'hiver 1883-1884. Ce séjour lui inspira la toile *Fantasia* (fig. 134), une scène de genre dans un style proche de son maître représentant une fantasia (un spectacle équestre traditionnel simulant un assaut militaire) à laquelle il a assisté. Il se remarque déjà dans cette toile l'impact de la clarté de l'atmosphère et de l'intensité de la lumière sur le peintre qui représente la vivacité des couleurs en respectant cependant une palette assez restreinte : il ne fut pas tenté par l'emploi de couleurs fantaisistes et souhaita conserver une gamme réaliste, telles qu'il a pu les observer. Selon Jacques Marx, ce serait Verhaeren qui aurait « orienté son attention vers la recherche de la lumière »<sup>651</sup>. Pour son troisième voyage au Maroc de décembre 1887 à mars 1888, le peintre suit une délégation diplomatique dirigée par le ministre résident de Belgique à Tanger, le baron Edmond Whettnall (1843-1913). Ce dernier fut chargé d'offrir au sultan Moulay Hassan un train miniature pour le convaincre de construire un chemin de fer de Tanger à Fès et d'en confier la construction à une entreprise belge. Van Rysselberghe fut très productif : il réalisa de nombreux croquis et peignit quelques toiles de petit format dans un style néo-impressionniste. Avant son départ, il s'était en effet intéressé aux travaux sur le divisionnisme de Georges Seurat (1859-1891), que lui avait présenté Émile Verhaeren en 1886 à Paris. D'abord déconcerté par cette technique qui

---

*Les artistes et l'ailleurs*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », 2012, p. 144.

<sup>649</sup> Théo van Rysselberghe, *L'Alhambra*, 1844, huile sur toile, 104 × 76,5 cm, signé en bas à droite, collection particulière (vente Sotheby's New York, 9 mai 2007)

<sup>650</sup> MARX Jacques, « Visions d'Afrique du Nord dans les Lettres françaises de Belgique », *Textyles*, 12 (1995), p. 53. En ligne : <http://journals.openedition.org/textyles/1953> (consulté le 21 mars 2020).

<sup>651</sup> *Ibid.*

juxtapose des couleurs pures que l'œil synthétise, Rysselberghe l'adopta et commença à peindre ses premières œuvres pointillistes qui, contrairement à Seurat, conservent une fidélité dans la représentation du modelé du sujet. Il les présenta aux expositions du Cercle des XX, mises en place en 1884. Grâce à ses lettres envoyées à Verhaeren depuis le Maroc, nous savons qu'il fut impressionné par ce pays, sa lumière et ses couleurs qu'il réussit à transcrire dans *La porte d'Al-Mansour à Meknès* (fig. 135) : « Le temps est inimaginablement [*sic*] exquis, si beau, si doux que rien ne pourrait t'en donner une idée. C'est à ce point que je n'ose pas peindre. Mes couleurs me paraissent si sales, lourdes, opaques. Comment dire la fluidité, la limpidité, la saveur pure de l'air ? Comment dire ces colorations toutes de nuances, et si pures, si cristallines ? [...] Je fais des notes de couleurs, et je développerai à Bruxelles quelques-uns des motifs que j'ai notés et qu'il me serait en toute hypothèse impossible de peindre ici d'une manière un peu définitive. »<sup>652</sup> Sur cette toile, il a traduit la luminosité du Maroc avec des points de couleurs pures, portant l'accent sur l'ombre bleue en opposition avec le jaune solaire des murailles de Meknès. Il y montre sa grande virtuosité de coloriste et sa grande originalité technique : son coup de pinceau vif et enlevé est différent du pointillisme de Seurat. Van Rysselberghe joue de la matière pour restituer l'atmosphère, la lumière jouant sur les bâtiments, la reflets dorés et changeants des nuages dans le ciel. En Belgique, il a exposé au Salon des XX de 1889 six œuvres inspirées de ce dernier voyage parmi lesquelles *Campement devant Marrakech*<sup>653</sup> qui est résolument l'œuvre orientaliste respectant le plus les principes du pointillisme.

L'artiste a cependant cessé rapidement de traiter des sujets orientalistes. Les années 1890 ont été consacrées à approfondir les aspects du néo-impressionnisme selon sa touche particulière et une palette franche au travers de portraits et des paysages français – il s'installera en France en 1898. Van Rysselberghe fut l'un des très rares artistes à avoir appliqué les recherches sur le divisionnisme pour restituer l'Orient.

Verhaeren mentionna régulièrement Rysselberghe de manière flatteuse – attitude conforme à l'auteur, enthousiaste envers les artistes aimés et impitoyable envers l'académisme qu'il condamna et la médiocrité qu'il repère très souvent – surtout lorsqu'il se tournera résolument vers le divisionnisme dès 1889. Selon lui, seuls deux artistes ont su représenter l'Orient avec un réel intérêt : Adolphe Monticelli et Théo van Rysselberghe. À la mort du premier, en 1889, il lui consacra un article louangeur dans lequel il célèbre ses couleurs et sa lumière en se référant aux pierreries, aux tapis d'Orient, d'étoffes flammées de rubis, aux brocards. Lorsque son ami est au Maroc en 1884, Verhaeren pressentit que la lumière de l'Orient sera profitable à ses tableaux : « [...] sa palette doit

---

<sup>652</sup> Lettre de Théo van Rysselberghe à Émile Verhaeren du 8 janvier 1888, citée par PELTRE Christine, Une idée du soleil », dans Emmanuelle AMIOT-SAUNIER (dir.), *L'Orient des peintres : du rêve à la lumière*, cat. exp. (Paris, musée Marmottan Monet, 7 mars - 21 juillet 2019), Paris, musée Marmottan Monet ; Vanves, Hazan, 2019, p. 147.

<sup>653</sup> Théo van Rysselberghe, *Campement devant Marrakech*, dit aussi *Marché aux chevaux à Marrakech*, 1888, huile sur toile, 64 × 86 cm, Tervuren, collection particulière

irradier, là-bas, de soleil et de lumière. »<sup>654</sup> Au retour, l'écrivain mentionna les « tons fins et savants » d'un *Conteur arabe* qui « n'atteint pas la même hauteur dans sa *Fantasia* »<sup>655</sup>.

Sur l'orientalisme en général, Verhaeren fut bien moins élogieux et fustigea les artistes qui n'ont pas su tirer parti de leur voyage en Orient. Il critiqua les sujets « fulgurants de médiocrité des portraits de femmes olive, des types d'orientales alanguies, aux yeux sales, aux mains de cire, aux cheveux bleus à force d'être noirs. Et dire que c'est dans l'exposition de l'*Essor*, où seules devaient figurer les œuvres des explorateurs en pays d'originalité, que se rencontre encore ce romantisme de pacotille, cette peinture aussi usée que l'air de Mandolinata, encerclée dans des cadres en peluche aussi tape-à-l'œil, aussi superficielle de goût qu'elle. »<sup>656</sup> Dans les expositions où Willem de Famars Testas a exposé des aquarelles, Verhaeren a relevé beaucoup d'œuvres de mauvaises factures (« l'immense tas de médiocrités peintes qui encomrent le Salon »<sup>657</sup> ; « des croûtes, des croûtes, des croûtes »), sans toutefois citer de nom, seules quelques toiles de l'École de la Haye ou des aquarelles anglaises ont eu grâce à ses yeux.

L'acceptation de l'orientalisme en Belgique suivit une lente évolution. Après les premiers tableaux reçus avec prudence en 1840 a suivi une production abondante, fort prisée par la clientèle aisée que constituaient la bourgeoisie industrielle. Conjointement à la crise économique de 1867-1869, le vent tourna pour les orientalistes<sup>658</sup> car le marché était saturé d'une profusion de sujets orientaux. Les artistes vendant moins ont été contraints de réinventer leurs sujets ou de changer de style.

Aucun lien n'a été trouvé entre les artistes belges orientalistes et Willem de Famars Testas, mais le milieu étant assez restreint à Bruxelles et les réseaux étant très nombreux, il n'était pas difficile pour un artiste de rencontrer ou de se faire introduire auprès d'un de ses confrères. Il y a de bonnes raisons de supposer que Famars Testas les ait rencontrés ou qu'il ait visité les expositions où ils étaient présents.

### c) L'orientalisme de Willem de Famars Testas.

La situation de Famars Testas au sein de l'orientalisme est particulière. Il fut certes le premier orientaliste néerlandais mais peina à se faire reconnaître avant le milieu des années 1860, alors qu'il était vendu par la maison Goupil à La Haye. À son retour aux Pays-Bas après son second voyage de 1868, il fut le seul artiste de son pays pouvant se vanter d'avoir une telle connaissance de l'Orient et il y fut, un temps, le seul représentant de l'orientalisme. Maarten Raven a souligné dans ses éditions des deux journaux de Testas, les difficultés qu'a rencontrées l'artiste dans le climat artistique peu enclin à

---

<sup>654</sup> VERHAEREN Émile (Paul ARON, éd.), *Écrits sur l'art (1881-1892)*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1997, p. 111.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>658</sup> WARMENBOL Eugène, *L'Égypte vue par Florent Mols et Jacob Jacobs (1838-1839). L'orientalisme en Belgique*, Bruxelles, Racine, 2012, p. 68.

apprécier les sujets orientaux. Toutefois, il présenta quelques œuvres orientalistes aux expositions néerlandaises puis belges et il reçut plusieurs distinctions et médailles : *Le défilé de Pétra* (1868), *Une rue à Jérusalem* (1869), *Le désert entre Suez et le Sinâï* (1871), *Un café sur la place de l'Esbekieh* (1873), *Une Fantasia de Bédouins* (1873), *Entrée d'un palais au Caire* (1874), *Une rue à Damas* (1874), *Dans un bazar du Caire* (1880), *Cour de la maison d'Abou Antika à Damas* (1884).

Il convient de se demander ce qui caractérise l'orientalisme de Famars Testas et quelle méthode il a employée pour construire ses œuvres afin de cerner l'identité de son art. Nous verrons ensuite comment Testas s'inscrit au sein du genre orientaliste.

- Un orientalisme consommé.

Tenter de caractériser l'orientalisme de Willem de Famars Testas c'est comprendre quels étaient sujets qu'il traita et avec quels moyens graphiques.

Les peintures et aquarelles de Testas représentent des scènes de rues animées mettant l'accent sur la vie quotidienne en Orient<sup>659</sup> et des paysages désertiques où se dressent des monuments antiques ou modernes, habités ou non de figures. L'artiste impose également une distance avec le sujet : le spectateur n'est pas amené à s'identifier aux personnages, on reste étranger à la scène peinte, contrairement aux œuvres des impressionnistes français ou néerlandais<sup>660</sup>. Il était surtout intéressé par la représentation des usages contemporains ; dans ce sens, il s'attacha à figurer des Orientaux, sans les magnifier, dans des vêtements communs mais colorés et dans des poses qui semblent prises sur le vif. Il représenta parfois, sous des formes différentes – la pratique de répétition du même sujet avec de légères variantes se retrouve fréquemment chez Testas – les bédouins du désert arabe qu'il a côtoyés et observés avec attention lors de son voyage de 1868 (fig. 136-137). Famars Testas s'est également intéressé aux pratiques religieuses qu'il a traité à travers quelques dessins figurant des prières (KT 1688, 1696) ou un *Exercice du vendredi des derviches*<sup>661</sup> (étude : KT 1864). Il n'a pas traité de thèmes bibliques en peinture orientaliste, à l'instar de la majorité des artistes Néerlandais qui ont fait le voyage en Orient<sup>662</sup>, mais il a toutefois travaillé sur des projets d'illustrations liés à l'Ancien Testament comme nous le verrons.

Dans son choix de sujet, Testas avait conscience de la composition qui pouvait fonctionner, tel qu'un élève doué issu d'une formation classique pouvait l'être. Suite à ses voyages qui l'ont inspiré toute sa vie durant, il combina ses bases classiques et ses connaissances sur l'Orient pour composer des œuvres mesurées et claires. Elles accordent une place importante aux monuments religieux ou laïques,

---

<sup>659</sup> LEEUW Ronal de, *op. cit.*, 1985, p. 18.

<sup>660</sup> NOCHLIN Linda, *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle* (trad. Oristelle Bonis), Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1995 (1989), p. 65.

<sup>661</sup> *Exercice du vendredi des derviches*, crayon graphite, aquarelle et rehaut de blanc sur papier, 24,4 × 29,3 cm, collection particulière (vente Christie's Amsterdam, 28 mai 1986).

<sup>662</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 90.

trahissant le travail fourni pour Prisse, qui s'intéressait essentiellement à l'architecture, ou le recours à une documentation annexe (comme des croquis ou des études réalisés sur place ou des photographies). Les façades de édifices religieux étant assez frustes – l'accent étant mis sur la décoration intérieure –, voire dans un état de délabrement, Testas reproduit davantage de bâtiments laïques telle que des maisons, palais, échoppes ou cafés. La représentation de la porte du palais Halîm Pasha au Caire (**fig. 138a-b**) en est un bon exemple. Cette porte monumentale dont l'ouverture en plein cintre présente une archivoltte faite de bandeaux ornés de motifs géométriques ou lisses. Les ébrasements sont flanqués de supports différents, colonnette engagée dans un pilastre, colonnettes s'entrelaçant, colonne, dont les chapiteaux adoptent des formes variées. Cet élément architectural en calcaire, dont le calotype pris en 1859 par Jakob August Lorent<sup>663</sup> nous confirme l'exactitude du relevé, présente un aspect étonnant car ne suivant aucune règle. Testas a également fait une étude minutieuse d'après nature en 1858 d'un vieux sycomore et d'un puits sur la place de l'Esbekieh au Caire. Ce dessin servira à réaliser une peinture à datée de 1884 (**fig. 139a-b**). Les sycomores de cette place ont été rendus célèbres par le commentaire de Théophile Gautier voyant la toile de Prosper Marilhat (1811-1847), *Vue de la place de l'Esbekieh et du quartier copte, au Caire*<sup>664</sup> au Salon de 1834 : « Son paysage à l'huile nous paraît pécher par la lourdeur et la crudité du ton. Cela peut être très vrai ; mais cela n'en a pas l'air ; il faudrait aller en Égypte pour être juge compétant. Nous irons »<sup>665</sup>. Ce tableau marqua longtemps l'écrivain qui en reparla avec éloge en 1848 : « Cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient où je n'avais jamais mis les pieds. »<sup>666</sup> Le peintre avait recréé l'Orient depuis son atelier parisien « avec l'exactitude de la vision rétrospective ». La précision de la représentation permit à Gautier de se sentir transporté. Willem de Famars Testas tenta de faire de l'arbre qu'il étudie l'objet principal de son œuvre. Les animaux et personnages sont représentés avec une économie de moyens, ils s'effacent devant l'arbre précisément peint.

Lorsque le monument architecturé est représenté dans son intégralité, il constitue le sujet essentiel de l'œuvre, parfois les personnages sont inexistant, preuve que leur rôle est inutile dans la compréhension de la composition (**fig. 23a, 76**). Mais les bâtiments ne sont souvent figurés que partiellement, en tronçon de façades percées de petits portails, boutiques et moucharabiehs. Luitgard Mols a remarqué chez Testas l'usage de hauts immeubles dont la monumentalité écrase les personnages<sup>667</sup>. Ces morceaux de façade se retrouvent également dans les vues de rues étroites dont les

<sup>663</sup> Jakob August Lorent, *Porte du palais d'Halim Pacha*, 1859, photographie (calotype) sur papier, 47 × 33 cm, publiée dans LORENT August, *Egypten, Alhambra, Tlemsen Algier*, Manheim, H. Hogrefe, 1861, pl. 12 (Mayence, Philipp von Zabern, 1985).

<sup>664</sup> Longtemps considéré comme perdue, cette toile n'était connue que par la gravure avant sa réapparition lors d'une vente chez Sotheby's Londres, le 12 octobre 2000 (lot 8).

<sup>665</sup> GAUTIER Théophile, « Salon de 1834 », *La France industrielle*, n° 1, avril 1834.

<sup>666</sup> GAUTIER Théophile, « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, t. XXI, juillet 1848, p. 59.

<sup>667</sup> MOLS Luitgard, *op. cit.*, p. 430.

étages se rapprochent grâce aux saillies sur la rue et aux moucharabiehs qui se côtoient. Dans ce dernier cas, Luitgard Mols affirme également que les personnages ont une place secondaire et tentent péniblement d'animer la scène tout en donnant la mesure des proportions (fig. 45c). Cependant d'autres aquarelles abouties usent des mêmes méthodes de composition mais les personnages s'imposent au cœur de l'architecture, renversant le rapport de domination (fig. 52). Parfois les façades agrémentées de moucharabiehs, d'ornements architecturés et percées de boutiques fonctionnent comme une toile de fond devant laquelle évoluent des acteurs mimant une scène de rue animée (fig. 141-142). Ici, l'architecture disparaît au profit des personnages et des animaux, vendeurs, acheteurs, passants et promeneurs, mais par son ornementation chargée, elle situe l'action dans un Orient quelconque. L'aquarelle représentant le Bazar du Caire est tellement resserrée sur trois échoppes que rien ne la situe avec précision en Égypte. La représentation devient une image type de l'Orient avec son intense activité, ses vêtements, des couleurs bigarrées.

Les moyens graphiques propres au style de Testas, qui s'est précisé jusque dans les années 1860 pour être d'une remarquable constance le reste de sa vie, sont nombreux et ont déjà été abordés : ils concernent avant tout le sens de la ligne et des couleurs, une attention portée aux détails architecturaux, la représentation de figures pittoresques peu vraisemblables mais aussi une certaine schématisation des visages. La présence fréquente d'enfants ou d'animaux, un réalisme accordé aux scènes quotidiennes et ordinaires ainsi qu'aux détails pittoresques fonctionnent aussi comme des clefs de lecture que l'on retrouve souvent dans ses œuvres.

Les aquarelles de Testas se distinguent par un sens de la ligne, héritage de la formation classique de Testas, et une grande maîtrise des couleurs, des valeurs de ton et d'une harmonie colorée globale. Son intérêt pour les revêtements de céramiques qui ornent les édifices religieux ou profanes de l'époque mamelouke ont retenu son œil de coloriste et ils lui ont permis d'installer ses personnages sur des fonds colorés comme dans la vue de la rue Kantara au Caire (fig. 140, étude : KT 1711, 1731) qui représente un groupe d'hommes, assis sur des cages en osier, discutant à l'angle d'une rue dont un bâtiment présente un large panneau de céramique colorée à motifs géométriques et floraux. À gauche, une rue fuyante permet de voir une suite de moucharabiehs en perspective répondant à celui du premier plan, entre soleil et ombre. Des personnages s'engagent dans cette rue où une femme est accroupie au sol ramassant les produits tombés de sa corbeille. À droite, se trouvent un âne et un garçon, motifs récurrents. La feuille est dominée par les façades blanches qui s'élancent et dont la disposition intérieure est difficilement compréhensible : l'artiste a juxtaposés moucharabiehs, volets et grilles en bois rendant la lecture des espaces intérieurs complexe. Mais ici l'artiste s'est concentré sur une vue d'ensemble : une rue dont les façades dominent les hommes occupés dans leur activité quotidienne.

Il est une chance d'avoir de Testas des séries de documents permettant de comprendre son processus créatif. C'est le cas pour une *Boutique au Kaire* (fig. 143a-d, DD 025) dont il existe une

multitude de documents repérés par Jan de Hond et Terry van Druten<sup>668</sup> ; ils documentent les différents croquis faits sur le vif en 1858, puis l'idée d'une composition se mettant en place et enfin une aquarelle aboutie. Outre le vendeur, son étal et les différentes marchandises qu'il propose, on peut y voir le tâtonnement dans la mise en place des clients et notamment deux femmes voilée et leurs enfants – qui finalement ont été supprimés de la composition laissant la place à un chien qui, comme dans les toiles de Gérôme, est souvent présent alors qu'il n'était pas apprécié en Orient car considéré comme impur.

Testas fut attentif à représenter fidèlement les détails décoratifs qui accrédiétaient l'idée de véracité de la représentation et renforçaient l'aspect réaliste des scènes ainsi que l'a décrit Rémi Labrusse : « Les objets et monument de l'Islam, artificiellement juxtaposés, parfois subtilement modifiés, presque toujours en situation de façon invraisemblable, servaient de marqueurs d'authenticité, afin de conforter artificiellement la légitimité des stéréotypes attendus par le public occidental devant des images d'Orient. »<sup>669</sup> Même lorsque l'architecture sert de décor devant lequel se déroule une scène de genre, l'artiste multiplie les ornements dont la plupart rappellent l'époque mamelouke ou ottomane selon Luitgard Mols<sup>670</sup>.

Les scènes de genre sont situées devant un décor de façades de maisons caractérisées par une attention particulière portée aux détails architecturaux tels que les moucharabiehs, les boutiques ainsi que les portails et fenêtres dont le chambranle présente plus ou moins de décor. Les réseaux ornementaux géométriques complexes taillés dans la pierre ou moulés en stuc, un linteau alternant les pierres claires et foncées – selon la technique de l'*ablaq* – décoré d'un motif en relief, des corbeaux sculptés soutenant les étages en saillie sur la rue, les moucharabiehs en bois, un ornement métallique sur une porte ou un meuble sont des moyens employés par Famars Testas pour renforcer l'intention réaliste de ses représentations<sup>671</sup>. Une étude – pourtant faite sur le vif selon l'artiste – est particulièrement révélatrice de cette accumulation (**fig. 29**) mais aussi dans une aquarelle aboutie figurant un avant-coureur égyptien qui court à travers une rue animée pour faire place à un cavalier (**fig. 55, DD26, études : KT 1701, 1726**). Ces détails se retrouvent dans les sources utilisées par Testas : ses carnets de croquis, ses calques et croquis rapides sur feuilles volantes, ses photographies et parfois les planches des ouvrages de Prisses d'Avennes. Il les a choisis et les a positionnés savamment dans ses compositions. Le résultat est souvent intrigant, incongru, où une scène est en suspens. Cet emploi de

---

<sup>668</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2013, p. 77-78.

DRUTEN Terry van, *op. cit.*, 2013, p. 159-160.

Edouard Jarrot, *Moulage en cours du buste de la statue de Khephren*, mai 1860, photographie (papier albuminé-négatif verre), 21,5 × 19 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France [NAF 20442 (3), 27-VII-3, f° 32].

<sup>669</sup> LABRUSSE Rémi, *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 avril - 4 juillet 2011), Paris, Somogy éditions d'art ; Lyon, musée des Beaux-Arts, 2011, p. 159.

<sup>670</sup> MOLS Luitgard, *op. cit.*, p. 429.

<sup>671</sup> *Ibid.*

détails pour « orientaliser » et rendre plus vraie une scène peinte était identique chez Jean-Léon Gérôme.

- Famars Testas et Gérôme. Une esthétique de la recomposition commune ?

Il a été analysé à plusieurs reprises<sup>672</sup> la méthode d'élaboration de la toile *Cour intérieure d'une maison au Caire* (fig. 144a). Testas a représenté avec une grande simplicité apparente cette porte entrouverte au pied de laquelle attendent une femme assise et deux enfants en costume local. Au pied des marches brisées, un jeune homme est assis sur une cage en jonc, un cheval devant lui, semble attendre son maître. Un autre enfant peint de dos semble nous inviter à regarder, comme lui, la scène. Dans cette œuvre, Testas s'est montré attentif aux décors de pierre soulignés de moulures et à la stéréotomie du mur délabré rendu avec précision. Mais il ne renie pas la représentation systématique des moucharabieh en bois dont l'un présente un volet ouvert laissant présumer une présence humaine au-delà, tout comme les quelques accessoires qui tentent d'animer la scène : une étoffe et une bouteille à une fenêtre d'un étage difficilement situable et quelques pots de fleurs égarés sur une étagère de pierre dans la cour dont l'utilité est peu évidente outre celle qui lui est assignée ici. La représentation d'un mur usé, inégal, est fréquente dans la peinture d'espaces intérieurs comme l'a analysé Christine Peltre<sup>673</sup> en reprenant les mots des frères Goncourt analysant une œuvre de Decamps vue à l'exposition Universelle de 1855 « le mur lui-même, est tout entier sur sa toile, calciné, lézardé, grenu, poreux, suant des micas, rougi par des esquilles de briques, émeraude par d'humides suintées, les pieds roux de fumier, baveux d'immondices ; un mur en personne naturelle, confessé tout entier, contant toute son histoire, toute sa vie de pluie et de soleil »<sup>674</sup>.

Il s'agit avant tout d'un morceau d'architecture et d'un travail d'étude sur l'ornementation orientale que d'une scène de genre intimiste ou d'une vue pittoresque d'Orientaux semblant prendre la pose au pied de ce mur imposant qui les domine. Cette représentation, sans perspective ni point de fuite, propose une vision non pas grandiose, mais familière, à l'image du tableau *Femmes d'Alger, intérieur de cour*<sup>675</sup> d'Eugène Giraud (1806-1881) où des femmes paressent sur le pas d'une porte. Bien que l'accumulation de détails et la composition soignée de cette œuvre concordent avec celles de Testas,

---

<sup>672</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2013, p. 89-90.

HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 293-295.

MOLS Luitgard, *op. cit.*, p. 423-436.

HOND Jan de, *op. cit.*, 2004, p. 8-11.

HETEREN Marjan van, notice n° 93, dans Marjan van HETEREN, Guido JANSEN et Ronald de LEEUW (dir.), *The Poetry of Reality. Dutch painters of the nineteenth century*, Zwolle, Waanders ; Amsterdam, Rijksmuseum, 2000, p. 147-148.

<sup>673</sup> PELTRE Christine, « Entre secret et sacré, cours orientales », dans Axel HEMERY (dir.), *Fenêtres sur cours*, cat. exp. (Toulouse, musée des Augustins, 10 décembre 2016 - 17 avril 2017), Paris, Lienart ; Toulouse, musée des Augustins, musée des Beaux-arts de Toulouse, 2016, p. 55.

<sup>674</sup> GONCOURT Edmond et Jules de, *La Peinture à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Dentu, 1855, p. 48-49 repris dans GONCOURT Edmond et Jules de (Jean-Paul BOUILLON, éd.), *Arts et artistes. Edmond & Jules de Goncourt ; textes réunis*, Paris, Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 1997, p. 219.

<sup>675</sup> Eugène Giraud, *Femmes d'Alger, intérieur de cour*, Salon de 1859, huile sur toile, 190 × 140 cm, Paris, Centre national des Arts plastique [inv. : FNAC PFH-494] en dépôt à Tours, musée des Beaux-Arts [inv. : 1860.1.1]

elle en diffère par la séduction facile. Contrairement à ce tableau, toujours, l'œuvre de Testas se distingue par son absence de narration. Sa cour intérieure ne laisse rien dévoiler de l'intimité des personnages et tout discours racoleur qui aurait pu être dépeint est absent. Cette représentation directe d'un sujet anecdotique rapproche cette œuvre de certaines d'Alexandre-Gabriel Decamps qui figurent de manière spontanée un regard direct sur le monde réel comme *Le boucher turc*<sup>676</sup>.

Testas a utilisé plusieurs sources pour concevoir son tableau dont d'innombrables études préliminaires : par exemple, des dessins de détails des décors architecturaux (fig. 144c-d) ont été conservés, mais également celui de la femme voilée assise sur les marches (fig. 144e) dont Testas a utilisé un vieux croquis pour son tableau et a respecté les couleurs qu'il avait indiquées par une note autographe. Mais il s'avère que l'artiste s'est également inspiré d'une planche de *L'Art arabe* représentant une Porte extérieure du harem (fig. 144b) dont il a repris l'encadrement mouluré de la porte, en le modifiant légèrement, et la frise de muqarnas sommitale. Ces éléments ont été intégrés dans une esquisse (KT 1710) qui fut mise au carreau pour transposer la composition en l'agrandissant. En plus d'ajouter des motifs décoratifs dans la peinture aboutie comme l'ornementation métallique sur la porte (cette ornementation en médaillons est visible dans plusieurs œuvres de Testas), il a également modifié son dessin original, par exemple avec les figures devant la porte : la femme debout est remplacée par une femme assise. Pour ce nouveau changement, il s'était encore aidé de ses croquis.

Cette technique de recomposition d'une scène en s'inspirant ou en copiant littéralement des sources et permettant de comprendre les étapes de création d'une œuvre est également bien documenté dans l'œuvre peint de Jean-Léon Gérôme où l'usage de photographie « pour étayer les prétentions à l'objectivité »<sup>677</sup> a été plusieurs fois démontré<sup>678</sup>. D'ailleurs les œuvres les plus abouties de Famars Testas peuvent trouver une certaine familiarité avec celles de Jean-Léon Gérôme, en cela qu'elles présentent une scène savamment reconstituée en atelier.

Sophie Makariou et Charlotte Maury ont analysé l'esthétique de la recomposition dans l'œuvre de Gérôme<sup>679</sup>. En relevant les erreurs factuelles dans ses tableaux se remarque un processus d'assemblage de sources permettant de créer une scène qui s'approche de la réalité, « qui fait vrai », mais qui reste fautive archéologiquement, historiquement et ethnologiquement. Gérôme a produit des œuvres réalistes mais incongrues où les personnages sont comparables à des acteurs dirigés par le pinceau<sup>680</sup>. L'artiste procède par des collages<sup>681</sup> issus de livres, de planches éditées et de ses notes,

---

<sup>676</sup> Alexandre-Gabriel Decamps, *Le boucher turc*, années 1850, huile sur toile, 93 × 75 cm, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique [inv. : 3871]

<sup>677</sup> NOCHLIN Linda, *op. cit.*, p. 71.

<sup>678</sup> Voir notamment FONT-REAULX Dominique de, « Le désir de faire vrai, Gérôme et la photographie », dans Laurence des CARS, Dominique de FONT-REAULX et Édouard PAPET (dir.), *op. cit.*, p. 213-257.

<sup>679</sup> MAKARIOU Sophie et MAURY Charlotte, « Le paradoxe du réalisme, Gérôme en Orient », dans Laurence des CARS, Dominique de FONT-REAULX et Édouard PAPET (dir.), *op. cit.*, p. 259-265.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 260.

mêlant l'Égypte et l'Espagne, fusionnant les époques, insérant des éléments disparates, désacralisant les rituels.

Décrypter ainsi une œuvre de Gérôme ouvre le débat sur le degré de réalisme, pour reprendre le terme de Linda Nochlin<sup>682</sup>, qui est recherché en usant de multiples sources pour étayer une œuvre et la rendre vraisemblable grâce à la précision du rendu de nombreux éléments (vêtements, décors, objets) propres à charmer l'œil, une précision qui n'est ici qu'un outil au service d'une réalité recomposée<sup>683</sup>. Cette recherche correspond également à celles de Willem de Famars Testas qui a multiplié l'emploi de petits éléments relevés sur le vif en Orient, mais réinterprétés et décontextualisés pour documenter une scène entièrement réalisée en atelier.

Le rapprochement entre Willem de Famars Testas et Jean Léon Gérôme a pu être évoqué à quelques reprises, mais c'est une influence très relative, notamment en ce qui concerne la précision pour rendre les ornements et les personnages. Autant Gérôme pousse le vice de la précision à l'extrême autant Testas ne recherche pas un mimétisme absolu et schématise certains sujets. Les personnages et les objets qui peuplent ses œuvres ne sont pas représentés précisément et ils peinent à paraître authentiques.

- Willem de Famars Testas face à l'orientalisme.

Selon les archives, aucun lien ne semble avoir été noué entre Willem de Famars Testas et les orientalistes néerlandais ou belges, mais il est certain que ces artistes ont vu les œuvres de leurs confrères. Par ailleurs, les caractéristiques artistiques de chacun d'entre eux ne trouvent pas de similitude, même lointaine, avec Testas, autant dans les sujets traités que dans la technique ou le style. Il s'inscrit davantage dans une tradition française toutefois par ses approches réalistes permises grâce à sa connaissance due à Prisse d'Avennes.

Il faut toutefois remarquer une étonnante similitude entre les esquisses poussées au crayon graphite de Carl Friedrich Heinrich Werner (1808-1894) et celles de Willem de Famars Testas. Celles-ci témoignent d'un intérêt pour la ligne et pour l'architecture islamique dont des fragments, servant de fond à une scène de genre, ont été rigoureusement reproduits (fig. 145). Werner insistait davantage sur les objets, très présents dans son œuvre, que ne l'a fait Testas.

Le style égyptisant peut trouver un écho lointain dans certains œuvres de Lawrence Alma-Tadema figurant des scènes de l'histoire ancienne de l'Égypte, comme *Moïse sauvé des eaux* (fig. 146) qui présente des caractéristiques que Testas avait employées quarante ans plus tôt notamment dans les illustrations pour le *Roman de la momie* : une composition en frise rappelant des peintures murales des tombeaux égyptiens, un goût pour la sensualité des personnages et la représentation d'un épisode de l'Ancien Testament aidée par les découvertes archéologiques qui fournissent des modèles qui furent

---

<sup>682</sup> NOCHLIN Linda, *op. cit.*, p. 65.

<sup>683</sup> MAKARIOU Sophie et MAURY Charlotte, *op. cit.*, p. 263.

représentés avec justesse sur toiles.

d) Famars Testas et les arts de l'islam.

De son premier séjour en Orient, le rapport matériel de Willem de Famars Testas aux objets égyptien ou islamique est très peu documenté. Bien que Famars Testas ait vraisemblablement travaillé pour les planches représentant des objets des ouvrages d'Émile Prisse d'Avennes, l'influence de son premier séjour égyptien semble s'être concentrée sur l'architecture et l'ornementation de bâtiments : ses dessins et esquisses privilégient surtout ces deux registres. Pourtant les voyageurs néerlandais témoignaient d'un vrai intérêt pour l'artisanat oriental comme Jan de Hond l'a expliqué<sup>684</sup>. À l'instar des courants de pensées européens évoluant dans le même sens, les Néerlandais estimaient que l'étude de cet artisanat pourrait permettre un renouveau des arts industriels. La beauté des objets orientaux souligne la « pauvreté d'invention »<sup>685</sup>, pour citer Prisse d'Avennes, des objets manufacturés occidentaux<sup>686</sup> et leur analyse pourrait permettre un sursaut de créativité pour les arts appliqués en Europe. Jan de Hond affirme que « dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les Pays-Bas ont également choisi l'améliorer le niveau de leurs arts industriels par l'étude des styles islamiques et non-occidentaux »<sup>687</sup>. À cette dépréciation de l'art décoratif occidental, l'éducation a répondu en offrant à ses étudiants la possibilité d'étudier des sources d'inspiration orientales grâce aux ouvrages français ou anglais publiés à cette intention<sup>688</sup>.

D'un point de vue matériel, seules deux petites idoles égyptiennes sont réputées avoir été en la possession de Willem de Famars Testas au Caire en avril 1859<sup>689</sup>. Le premier est une petite amulette en bronze qui représente, en une ronde bosse miniature, la divinité Bastet, chatte à la personnalité complexe associée à la joie, à la musique et à la famille, assise et sur le dos de laquelle se trouve un anneau pour la suspension de l'objet. Le second est petit pendentif en or figurant la tête de la déesse Sekhmet, dangereuse lionne incarnant l'énergie solaire, aujourd'hui conservée au Rijksmuseum van Oudheden de Leyde<sup>690</sup>. En 1947, ce musée a également acheté des objets qui étaient en possession de Testas ; une

---

<sup>684</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 290-327.

<sup>685</sup> Prisse d'Avennes Émile, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*, volume de texte, Paris, Savoy & Cie, 1877, p. 4. Il termine son introduction ainsi : « En sauvant de l'oubli ces trésors ignorés jusqu'ici de la plupart des savants et des artistes, nous aurons mis le public à même d'apprécier et d'envisager sous son véritable aspect une des plus remarquables époques de l'histoire des arts [...], tout en fournissant aux arts décoratifs modernes [...] des matériaux propres à les faire renoncer à la banalité, à cette pauvreté d'invention dont s'émeuvent à si juste titre les âmes élevées qui professent le culte du beau » (p. 3-4).

<sup>686</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 290 et PELTRE Christine, *Les arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard découverte », 2006, p. 59-73, notamment p. 62-63.

<sup>687</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 290.

<sup>688</sup> SIMON THOMAS Mienke, *De leer van het ornament. Versieren volgens voorschrift, 1850-1930*, Amsterdam, De Bataafsche Leeuw, 1996, p. 129-131.

<sup>689</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1992, p. 95. Dans une lettre à ses parents datée d'avril 1859, Willem mentionne cette « curieuse breloque » (en français dans le texte) destinée à son petit frère Frederik 'Frits' Hendrik, et en fait un rapide croquis à côté duquel il précise sa couleur verte (« groen »). Il écrit qu'on en trouve « en masse » dans les tombes égyptiennes.

<sup>690</sup> Égide ornée d'un collier *ousekh* surmonté d'une tête de lion, Nouvel Empire ou postérieur (vers XVI<sup>e</sup> - XI<sup>e</sup> siècle), or (feuille travaillée au repoussé ; œillet de suspension et *uraeus* rattachés et soudés), H. : 2,4, cm, L. : 2,2 cm, Memphis, Leyde,

tête de roi en calcaire, une statue en bronze du dieu Ptah<sup>691</sup> et d'autres petits articles égyptiens. Les perles, un collier et d'autres petits objets de la tombe de Ramsès II n'étaient pas assez intéressants pour le musée qui les a refusés.

La référence à l'artisanat oriental est également présente dans son journal du voyage de 1868. Sur l'une des pages, Testas a fait un dessin d'une lampe de mosquée mamelouke (fig 147) achetée le 3 mai par Goupil dans un des bazars de Damas et écrit : « Goupil a trouvé à acheter une vieille lampe de mosquée en cuivre qu'il a payé 15 napoléons. Il paraît qu'elles sont très rares »<sup>692</sup>. Ce ne fut certainement pas la seule acquisition de Goupil lors de ce voyage. Les bazars étaient toujours l'occasion d'acheter une multitude d'objets anciens ou de couleur locale, par exemple, près de Jérusalem, Frédéric Masson acheta de vieux manuscrits hébreux et un chandelier en cuivre<sup>693</sup>. Le bénéfice du voyage et de la circulation des objet orientaux leur confère une valeur de rareté. Goupil était dans ce domaine particulièrement remarquable. Son appartement de la rue Chaptal avait deux pièces en enfilade exposant ses collections, de la Renaissance italienne dans la première et d'Orient dans la seconde, reflets de ses voyages en Italie en 1858 et en Orient en 1868. Son collectionnisme savant, cumulant encyclopédisme historique et appréciation esthétique, développé des années 1860 à sa mort en 1884, trouva une application dans son salon oriental qui regroupait un ensemble d'objets, certes hétéroclite, mais provenant des principales aires culturelles de l'islam et illustrant les diverses techniques développées par les artisans musulmans. Comme Rémi Labrusse l'indique, sa collection ne répondait plus au regard orientaliste comme un vaste répertoire de formes, mais la présentation de ces œuvres suggérait « plutôt une volonté d'étude où les œuvres marquantes se détachaient clairement, offertes [...] à l'appréciation esthétique [...], à la contemplation et à la comparaison des connaisseurs »<sup>694</sup>. Dans cette conception, les tapis sont accrochés aux murs comme des tableaux et les objets d'art sont alignés sur des coffres comme l'illustre le tableau d'Ernest Duranton non localisé. Il installa une « salle orientale » au Palais du Trocadéro pour l'Exposition universelle de 1878, ce qui lui permit de faire valoir ses connaissances grâce à une exposition plus muséale que théâtrale, avec classement et mise en avant de pièces d'exception, participant à mettre en lumière les spécificités technique et esthétique de ces objets et à faire reconnaître ces objets comme des œuvres d'art à part entière, malgré l'usage décoratif de

---

Rijksmuseum van Oudheden, inv. : F. 1940/7.1. Achetée en 1940 par le musée au fils de Willem, Henri Baudouin, qui en avait proposé l'acquisition en 1939. Voir BULSINK Mariëlle, *Egyptien Gold Jewellery with a Catalogue of the Collection of Gold Objects in the Egyptian Department of the National Museum of Antiquities in Leiden*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 132. FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1992, p. 19.

<sup>691</sup> Modèle de sculpteur pour une tête de roi, époque ptolémaïque (vers 332-30 av. J.-C.), calcaire, H. : 17,5 cm, inv. : F 1947/12.2 ; statuette de dieu Ptah, bronze, H. : 14 cm, inv. : F 1947/12.3. Les autres objets sont un anneau orné de l'œil oudjat en fritte bleue (inv. : F 1947/12.1), un petit pot à khôl en faïence (inv. : F 1947/12.4), trois petits sceaux en terre cuite à décor animalier (inv. : F 1947/12.5-7), et une hache néolithique en albâtre (inv. : F 1947/12.8).

<sup>692</sup> TESTAS FAMARS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 181.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>694</sup> LABRUSSE Rémi, *op. cit.*, p. 142-143.

moucharabiehs et de lampes suspendues<sup>695</sup>. Là encore se mêlent l'exposition savantes des œuvres et la disposition renvoyant aux reflexes orientalistes.

Le Néerlandais qui s'intéressa le plus aux arts de l'Islam et qui permit aux amateurs de son pays de les découvrir fut sans conteste le baron Tinco Martinus Lycklama à Nijeholt (1837-1900). Bien qu'il eût une connaissance moins précise que Testas<sup>696</sup>, il constitua une importante collection qui sera centrée sur l'art islamique. En 1865, cet aristocrate entreprit un « Grand Tour » en partant depuis Paris pour un long voyage de trois ans à travers l'Europe et le Proche-Orient ; il traversa l'Allemagne, la Russie, les pays baltes, le Caucase, le Kurdistan, la Perse, la Mésopotamie, le Levant et la Turquie<sup>697</sup>. Lycklama entreprit des fouilles en Iraq (vidé de ses chefs-d'œuvre babyloniens et assyriens dès les années 1840 par le British Museum, le musée du Louvre et le musée de Berlin) : il creusa, acheta, négocia et constitua sa propre collection. Mais c'est en Perse qu'il collectera le plus d'œuvres lorsqu'il découvrit la cour qajare. En 1866, il parcourt le pays pendant sept mois et fut reçu par le souverain Nasir al-Din Shah (r. 1848-1896), grand réformateur de son pays sur le plan national (réorganisation de l'appareil politique, création d'écoles supérieures, réformes budgétaires qui mèneront à un endettement) et géopolitique (ouverture politique et culturelle à l'Europe qui sensibilisera l'Iran à la photographie, à la peinture sur toile et à une conscience archéologique et patrimoniale qui engendra la création du premier musée de l'histoire iranienne en 1880)<sup>698</sup>. Les palais royaux étaient ornés de portraits de souverains, typiques du style qajar, associés à des scènes courtoises et des peintures de danseuses et de musiciennes. L'usage de ces peintures fut rapidement démodé : en 1873, Nasir al-Din Shah fit décrocher ces représentations sur les murs des palais. Sept furent acquises par Lycklama à Ispahan en octobre 1866 et rapportées aux Pays-Bas.

Il rassembla un ensemble d'objets qui révèle son goût éclectique : antiquités, sculptures, curiosités et artisanat local, meubles incrustés et tapis dont il décora son logement, costumes et vêtements précieux qu'il porta à l'occasion. En janvier 1871, il ouvrit au public un « Musée Oriental » dans le village frison de Beetsterzwaag, près de son domaine de campagne<sup>699</sup>. Le catalogue de cette collection<sup>700</sup> mentionne près de sept cents objets exposés dans des armoires-vitrines, classés et commentés par le secrétaire du baron, Ernest Massenot. Ce classement évoque une tentative de présentation pédagogique et les descriptions vantant les techniques d'art sont nombreuses. Sur demande, le public pouvait accéder au

---

<sup>695</sup> LABRUSSE Rémi, *op. cit.*, p. 50.

<sup>696</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 293.

<sup>697</sup> CITERA-BULLOT Frédérique, « Autour d'une collection qajare », dans Frédérique CITERA-BULLOT (dir.), *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre qajars*, cat. exp. (Cannes, musée de la Castre, 3 décembre 2013 - 31 décembre 2014), Cannes, musées de Cannes, s.d. (2013), p. 20-21. Le musée de la Castre a proposé du 9 juillet au 29 octobre 2017 une exposition sur le « fabuleux voyage du chevalier Lycklama en Orient », qui n'a pas bénéficié de catalogue.

<sup>698</sup> FELLINGER Gwenaëlle (dir.), *L'Empire des roses. Chefs-d'œuvre de l'art persan du XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. (Lens, Louvre-Lens, 28 mars - 23 juillet 2018), Lens, musée du Louvre-Lens ; Gand, Snoek, 2018, p. 16, 22-23, 52-53, 370-371, 390-391.

<sup>699</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 297.

<sup>700</sup> MASSENOT Ernest, *Musée de M. Le Chevalier T.M. Lycklama A Nijeholt*, Bruxelles, Leemans et Vanberendonck, 1871.

Salon oriental, décoré de tapis, meubles d'Orient, peintures qajares et le portrait du propriétaire peint par le peintre français Émile Leconte-Vernet (1821-1900). Il s'agit de la collection d'art islamique la plus complète qui fut présentée aux Pays-Bas au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>701</sup>. Nous ne savons pas si Willem de Famars Testas a visité ce musée.

Le voisinage du musée contraignit Lycklama à fermer l'établissement moins d'un an après son ouverture. Affaibli par les épreuves de ce voyage, le baron s'installa à Cannes en 1872, carrefour de toute l'aristocratie et des grandes fortunes de l'Europe<sup>702</sup>. Il fit restaurer à l'or aux Pays-Bas ses toiles qajares et les disposa dans son hôtel particulier de Cannes<sup>703</sup>, comme on peut le deviner dans la peinture *Bal travesti* de Pierre Tetar van Elven (**fig 148**), qu'il transforma en musée privé ouvert sur rendez-vous. En 1877, Lycklama offrit ses précieuses collections à la ville qui ouvrit un « Musée Lycklama » en 1878. Celles-ci sont aujourd'hui conservées au musée de la Castre.

Willem de Famars Testas avait un rapport pictural aux arts de l'Islam distancé. Ses œuvres ne représentent que peu d'objets et lorsque l'on en retrouve, ils sont représentés sans précision ethnographique, sans souci de restituer un artefact gage de vérité accréditant une vérité à sa peinture. Il se consacra davantage à reproduire avec une grande précision l'architecture et ses ornements, formant un cadre exact bien que recomposé à ses scènes de genre. Néanmoins, il semble que Famars Testas possédait une collection d'armes orientales, qu'il dût vraisemblablement accrocher en trophée comme dans de nombreux ateliers de peintres orientalistes, comme en témoigne un catalogue aux archives d'Amsterdam<sup>704</sup>.

#### 4. Willem de Famars Testas illustrateur.

Dès son enfance, Willem de Famars Testas a dessiné des scènes illustrant ses lectures, Walter Scott arrivant en tête quantitativement, suivi de Goethe et Shakespeare (**fig. 12a-c**). Ce sont les romans historiques de Walter Scott qui l'ont surtout inspiré, *Ivanhoé*, *La fiancée de Lammermoor*, les deux romans (*La Fiancée* et *Le Talisman*) composant l'*Histoire du temps des croisades* (**Cat. 213, 214**). Le poème *Le Roi des Aulnes* de Goethe de 1782, traduit par Walter Scott en 1797 (*The Erl-King*), a aussi éveillé l'inspiration de Testas (**Cat. 13**, et ses associations en notes) une aquarelle sur ce sujet fut même vendue par la maison Goupil en 1877.

##### a) Les romans historiques de Jacob van Lennep.

Willem Testas eu l'opportunité de participer à l'illustration des récits historiques de Jacob van

<sup>701</sup> Jan de Hond présente dans son ouvrage d'autres collectionneurs : Christiaan Snouck Hurgronje (1857-1936) et Albertus Paulus Hermanus Hotz (1855-1930). Leur collection fut cependant moins complète et moins importante que celle de Lycklama.

<sup>702</sup> CITERA-BULLOT Frédérique, *op. cit.*, p. 21.

<sup>703</sup> CITERA-BULLOT Frédérique, *op. cit.*, p. 23.

<sup>704</sup> Amsterdam, Stadsarchief (archives municipales), série 15030. Inventaris van de Collectie Stadsarchief Amsterdam: bibliotheek ; cote n° 94610. *Catalogue d'une importante collection de livres sur la théologie [...] et de la riche collection d'armes, léguée par le regretté M. W. de Famars Testas, dernièrement peintre à Bruxelles [...]*(Amsterdam, Bom, 1901).

Lenep (1802-1868) l'écrivain le plus célèbre des Pays-Bas au XIX<sup>e</sup> siècle, qui fut rapidement été qualifié de Walter Scott néerlandais dès les années 1840<sup>705</sup>. Juriste, poète et auteur, il sut habilement convoquer dans ses écrits sa très grande érudition et son intérêt passionné pour l'histoire médiévale de son pays, lui valant le titre de romancier ou historiographe de la Hollande<sup>706</sup>. Issu d'une famille de notables cultivés, il devint écrivain assez tôt et publie son premier ouvrage en 1820. Avec *Le Fils adoptif* (*De pleegzoon*), publié en 1833, puis avec *Nos Ancêtres* (*Onze Voorouders*), dont la publication a débuté en 1838, il trouva ce qui lui permit de forger sa célébrité : le roman historique. En 1865, il tenta la rédaction d'un roman moderne sur le modèle français en cinq volumes, *Les aventures de Klaasje Zevenster* (*De lotgevallen van Klaasje Zevenster*) qui est unanimement considéré comme raté<sup>707</sup>. Ses nouvelles les plus réussies se déroulent au XVII<sup>e</sup> siècle qui semble avoir eu les faveurs de l'écrivain et correspond au regard rétrospectif dont les Pays-Bas étaient empreints.

Ces recueils se composent d'une série de nouvelles échelonnées lors des grandes périodes de l'histoire des Pays-Bas dans lesquelles il place des scènes propres à provoquer les passions et souligner les caractères de ses personnages évoluant aux côtés de figures historiques. Ainsi, *Nos Ancêtres* fait remonter les récits depuis la conquête romaine de la Hollande jusqu'à la réforme du XVI<sup>e</sup> siècle et la Guerre de Quatre-Vingts Ans au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans le cadre des grandes pages des conflits nationaux, il exhume des personnalités qu'il érige en héros et qui sont au cœur d'une intrigue complexe. Ses récits, mettant en avant le caractère de la nation, dépeignent les mœurs dans anciens Hollandais et les coutumes de certaines provinces. Toutefois, dans un souci d'être consciencieux et complet, l'auteur s'encombre très souvent de détails inutiles et multiplie les personnages, ce qui ralenti la lecture et perd le fil de la narration dramatique<sup>708</sup>.

À la fin de l'année 1885, l'éditeur leydois Albertus Willem Sijthoff (1829-1913) envisagea une édition entièrement illustrée des *Romantische werken* (*Œuvres romantiques*) de Jacob van Lenep, récits qui restèrent très populaires même après la mort de leur auteur. Quelques années auparavant, en 1864, l'éditeur avait acheté les droits de l'œuvre écrite de Van Lenep et avait édité les *Romantische werken* en plusieurs volumes à bon marché, mais non illustrés, qui eurent un réel succès. Ainsi, dès le début de l'année 1886, Sijthoff écrivit à divers artistes pour leur demander de réaliser des illustrations correspondant à des romans écrits pour la plupart dans les années 1830 et 1840. C'est dans ce cadre que

---

<sup>705</sup> En 1836 est publié *La Rose de Dékama*, un roman historique qui se déroule dans la Frise du XIV<sup>e</sup> siècle, où se mêle une guerre locale et une histoire d'amour imaginaire. Grandement acclamé, il a été dit de l'auteur qu'« il a essayé de faire pour la Hollande ce que Walter Scott a fait avec tant d'éclat pour l'Écosse » (MARMIER Xavier, « La Hollande. IV. Littérature moderne », *Revue des deux mondes*, vol. 26 (avril 1871), p. 883, reprise d'un texte publié chez Delloye en 1841 : *Lettres sur la Hollande* (p. 228-229)).

<sup>706</sup> REVILLE Albert, « Le Romancier national de la Hollande - Jacob van Lenep et ses œuvres », *Revue des Deux Mondes*, 2<sup>e</sup> période, vol. 77, n° 4 (octobre 1868), pp. 864-891 1868, p. 870.

<sup>707</sup> s.n., s.v. « Jacob van Lenep », *Encyclopædia Britannica*, 2020. En ligne : <https://www.britannica.com/biography/Jacob-van-Lenep> (consulté le 15 septembre 2020).

<sup>708</sup> REVILLE Albert, *op. cit.*, p. 873-874 et p. 881.

Willem de Famars Testas fut contacté. Malgré une organisation chaotique, il réussira à imposer un traitement particulier pour la reproduction photographique de ses œuvres. Les conditions de création de ces illustrations ont été connues récemment grâce à la redécouverte de lettres envoyée par les artistes à la maison d'édition à l'Université de Leyde et grâce au travail de Jeroen Kapelle.

- Illustrer les huit volumes de Jacob van Lennepe ; une organisation désordonnée.

Afin d'encadrer les commandes faites initialement à de nombreux artistes, la maison d'édition choisit de prendre conseil auprès de Carel Vosmaer. Celui-ci fut rédacteur en chef du magazine *Kunstchroniek*<sup>709</sup> édité par Sijthoff et était considéré comme un expert dans le domaine de l'art et de la littérature<sup>710</sup>. Il souhaitait réellement structurer davantage l'organisation des commandes mais eut bien des problèmes d'organisation, de telle sorte que de nombreux artistes ont été écartés car tardaient pour proposer leurs illustrations, d'autres se sont retirés du projet ou produisaient des illustrations jugées médiocres<sup>711</sup>. Ce sont donc trois illustrateurs qui ont répondu aux demandes d'illustrations pour les volumes de textes de van Lennepe : Charles Rochussen, David Bles et Willem de Famars Testas.

Willem de Famars Testas, résidant à Bruxelles, fut contacté le 5 janvier 1886 afin de s'enquérir s'il souhaitait contribuer à la « Galerie van Lennepe »<sup>712</sup>. Les livres de Jacob van Lennepe étaient bien connus de Famars Testas et, dans sa réponse à Sijthoff, il a écrit que c'était un honneur pour lui de contribuer à « une nouvelle illustration d'une œuvre aussi nationale que l'œuvre littéraire de notre célèbre écrivain et poète J. van Lennepe »<sup>713</sup>.

Cette commande d'illustrations devint chaotique<sup>714</sup> car l'éditeur n'avait pas une bonne vue d'ensemble de ce qu'il souhaitait faire. Il avait contacté plusieurs artistes et ne semblait pas très conscient de ceux ayant accepté ou décliné. La correspondance qu'il a échangée avec les différents artistes cette année-là est conservée à la Bibliothèque universitaire de Leyde et révèle des contacts avec David Bles (1821-1899), Johan Braakensiek (1858-1940), Carel Dake (1857-1918), Antoon Derkinderen (1859-1925), Johannes Christiaan d'Arnoud Gerkens (1823- 1892), Pieter de Josselin de

---

<sup>709</sup> *Kunstchroniek* est un magazine d'art indépendant créé en 1840 par la Maatschappij van Schoone Kunsten, une société commerciale ayant pour objectif de diffuser l'art hollandais ancien et contemporain à un large public, mais aussi de diffuser l'art européen contemporain par la publication d'articles écrits par des critiques néerlandais ou d'articles publiés dans des revues d'art étrangères et traduits. Influencé par le magazine français *L'Artiste*, *Kunstchroniek* est illustré de gravures et édite parfois des numéros luxueux avec des planches grand format. Jusqu'en 1901, date de la faillite du reprenneur, le magazine fut très populaire. Plateforme d'échange et de discussion sur l'art, le magazine sut à la fois former des critiques d'art et accompagner l'art contemporain par des critiques objectives pas toujours complaisantes.

<sup>710</sup> KAPELLE Jeroen, « Willem de Famars Testas (1834-1896) en de rommelige totstandkoming van de geïllustreerde prachuitgave van Jacob van Lenneps Romantische werken », dans Adrianus Maria KOLDEWEIJ et Anna Cecilia KOLDEWEIJ (dir.), *De verbeelders verbeeld(t): boekillustratie en beeldende kunst*, Nimègue, Vantilt, 2017, p. 107.

<sup>711</sup> Lettre de C. Vosmaer à A.W. Sijthoff, de Leyde, datée du 16 octobre 1886. Leyde, Universiteitsbibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1886.

<sup>712</sup> Lettre réponse de W. de Famars Testas à A.W. Sijthoff, de Bruxelles, datée du 8 janvier 1886. Leyde, Universiteitsbibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1886.

<sup>713</sup> *Ibid.*

<sup>714</sup> KAPELLE Jeroen, « Willem de Famars Testas (1834-1896) en de rommelige » *op. cit.*, p. 105-111.

Jong (1861-1906), Charles Rochussen (1814-1894), Willem Steelink Jr. (1856-1928), Nicolaas van der Waay (1855-1936) et Ernst Witkamp Jr. (1854-1897).

Une série problèmes survinrent dus, en partie, à la mauvaise organisation de l'éditeur qui n'avait prévu ni budget, ni calendrier, ni répartition des commandes entre les artistes et n'avait aucunement envisagé les contraintes techniques, notamment la taille des illustrations. Nous savons que l'éditeur voulait s'inspirer de l'édition illustrée du roman historique *Gesammelte Werke* de l'égyptologue allemand George Ebers (1837-1898), dont le récit se déroule en partie le long du Nil. Famars Testas, cependant, a écrit qu'il avait besoin d'informations supplémentaires sur « les œuvres de Ebers, dont [il n'avait] pas encore fait connaissance »<sup>715</sup> et il demanda à Sijthoff des planches de ce roman pour « juger de la taille et du caractère des illustrations ». Sijthoff ne s'exécuta pas mais dans un courrier, il mentionne un nouvel exemple à Famars Testas : la publication illustrée *Aus den Leben eines Taugenichts* de Joseph von Eichendorff (1788-1857) que Famars Testas a pu se procurer à la librairie bruxelloise Muquardt<sup>716</sup>.

Willem de Famars Testas lui a fait part qu'il souhaitait réaliser trois dessins ou plus « si cela n'est pas trop pour [lui], compte tenu des soixante illustrations que l'œuvre contiendra et qui devraient être distribuées entre un nombre assez important d'artistes participants ». Le choix de ces sujets est difficilement identifiable car, selon l'artiste, il ne savait pas lui-même « sur quels épisodes des différents romans le choix s'était arrêté et si le choix avait déjà été fait »<sup>717</sup>. Toutefois, dans le même courrier, il indique ses préférences : « Les œuvres de van Lennep qui m'ont toujours le plus attiré sont la *Rose de Dékama*, *Ferdinand Huyck* et *De Pleegzoon* mais, très probablement, je ne serai pas le seul qui a été touché par ces textes ». Effectivement, Famars Testas ne sera pas choisi pour illustrer ces textes ; il commença par le recueil d'histoires *Onze voorouders (Nos ancêtres)* en 1886 selon la technique surprenante de l'éditeur. Celui-ci envoya le texte aux illustrateurs sélectionnés en leur demandant d'y choisir un passage qu'ils aimeraient illustrer. Jeroen Kappel précise qu'il est arrivé que plusieurs illustrateurs travaillaient sur le même passage et, comme personne n'avait de direction claire, cela posait logiquement des problèmes<sup>718</sup>. Ce fut le cas pour Famars Testas qui avait réalisé le même dessin que Rochussen pour la nouvelle *De Friezen te Rome* issue du recueil *Onze voorouders*. Les deux artistes avaient convenu mutuellement que ce serait le dessin de Famars Testas serait utilisé<sup>719</sup>.

---

<sup>715</sup> Lettre réponse de W. de Famars Testas à A.W. Sijthoff, de Bruxelles, datée du 8 janvier 1886. Leyde, Universiteits-bibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1886.

<sup>716</sup> Lettre réponse de W. de Famars Testas à A.W. Sijthoff, de Bruxelles, datée du 7 mars 1886. Leyde, Universiteits-bibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1886.

<sup>717</sup> Lettre de W. de Famars Testas à A.W. Sijthoff, de Bruxelles, datée du 7 mars 1886. Leyde, Universiteits-bibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1886. Traduit par nous-même.

<sup>718</sup> KAPELLE Jeroen, « Willem de Famars Testas (1834-1896) en de rommelige totstandkoming... », *op. cit.*, p. 106.

<sup>719</sup> Lettre de C. Rochussen à A.W. Sijthoff, de Rotterdam, datée du 27 juillet 1886. Leyde, Universiteits-bibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1886.

La luxueuse édition illustrée des œuvres romantiques de Jacob van Lennep, composée de huit parties et comptant cent vingt illustrations incluses dans chaque volume, parut entre 1888 et 1890<sup>720</sup>. En 1890, une édition bon marché en onze volumes a été publiée avec des photogravures reproduites à moindre coût. L'édition illustrée eut autant de succès que sa version sans illustrations et la critique fut élogieuse. Plusieurs expositions réunissant les dessins originaux furent organisées en 1888-1889 à Amsterdam, Rotterdam et La Haye.

- L'implication de Famars Testas dans l'illustration de l'œuvre de Jacob van Lennep.

Probablement parce que Famars Testas était déjà un artiste reconnu, qu'il avait fait des recherches historiques approfondies et avait livré à temps les illustrations, il fut le troisième illustrateur qui soit resté en lice<sup>721</sup>. Entre 1886 et 1890, il réalisa les planches demandées pour *Onze Voorouders* (ouvrage partagé avec Rochussen), *Klaasje Zevenster* et *Elisabeth Musch* (fig. 149a-h). Et grâce à sa correspondance avec l'éditeur, il est possible de retracer la chronologie de la création de ces œuvres.

*Elisabeth Musch*, traite de la fortune de la fille d'une régente du XVII<sup>e</sup> siècle et de son mari Buat qui fut condamné à mort au cours de la deuxième guerre anglo-néerlandaise (1665-1667). Famars Testas s'était plongé dans l'étude de gravures anciennes, non seulement les portraits de personnages historiques, mais également des représentations topographiques ce qu'a constaté la presse, qui a noté que les dessins étaient basés sur « une étude très approfondie de l'époque »<sup>722</sup>. Cette documentation ancienne est aujourd'hui conservée au Teylers Museum (doos 8).

Le roman moral *Klaasje Zevenster* se situe dans le deuxième quart du XIX<sup>e</sup> siècle et aborde les questions politiques que l'auteur condamnait fermement (notamment la prostitution et la traite des êtres humains) à travers le destin de l'héroïne, Klaasje, qui est abandonnée à la naissance et, devenue femme, qui essaie de mener sa vie indépendamment. Recueillie par un groupe d'amis, ils s'assurent qu'elle aille à l'école et trouve un emploi comme gouvernante. Après leurs études, les sept amis se sont séparés, et chacun va tenter d'influencer Klaasje selon les idées soutenues dans leurs positions sociales différentes. Après certains déboires qui ne sont connus qu'à la fin du roman, Klaasje se retrouve dans un bordel où elle est maltraitée par l'un des clients. Ce roman bénéficie des plus belles planches de Testas selon Robert-Jan te Rijdt<sup>723</sup>.

---

<sup>720</sup> Les huit volumes se répartissent ainsi :

vol. 1 : J. van Lennep, *Klaasje Zevenster; met photogravures naar teekeningen van W. de Famars Testas*, Leyde, Sijthoff, 1888 ;  
vol. 2 : J. van Lennep, *Onze voorouders; met photogravures naar teekeningen van Ch. Rochussen en W. De Famars Testas*, Leyde, Sijthoff, 1888 ;

vol. 3 : J. van Lennep, *Ferdinand Huyck; met photogravures naar teekeningen van David Bles*, Leyde, Sijthoff, 1888 ;

vol. 4 : J. van Lennep, *De roos van Dekama; met photogravures naar teekeningen van Ch. Rochussen*, Leyde, Sijthoff, 1888 ;

vol. 5 : J. van Lennep, *De pleegzoon; met photogravures naar teekeningen van Ch. Rochussen*, Leyde, Sijthoff, 1888 ;

vol. 6 : J. van Lennep, *Elisabeth Musch; met photogravures naar teekeningen van W. de Famars Testas*, Leyde, Sijthoff, 1889 ;

vol. 7 : J. van Lennep, *Novellen; met photogravures naar teekeningen van Ch. Rochussen*, Leyde, Sijthoff, 1889 ;

vol. 8 : J. van Lennep, *Nederlandsche legenden; met photogravures naar teekeningen van Ch. Rochussen*, Leyde, Sijthoff, 1889.

<sup>721</sup> KAPELLE Jeroen, « Willem de Famars Testas (1834-1896) en de rommelige totstandkoming... », *op. cit.*, p. 108.

<sup>722</sup> [s.n.], « Van Lennep in beeld », *Algemeen Handelsblad* (20 novembre 1889).

<sup>723</sup> Rijdt Ribert-Jan te, « Keuze uit de aanwinsten: 19de-eeuwse Nederlandse tekeningen », *Bulletin van het Rijksmuseum*, n° 1/2,

Comme le roman était prévu d'être illustré grâce à la technique de la reproduction photomécanique et non pas par la lithographie. Ainsi, Famars Testas choisit souvent des scènes de nuit et tentait de reproduire l'atmosphère particulière, sombre, où tout ne se distingue pas clairement. Il peignit ces illustrations à l'encre noire et rehauts de blanc. Il était soucieux que la nuance de ces œuvres soit parfaitement reproduite par les photogravures qui allaient illustrer les livres, pour cela il contrôla les épreuves minutieusement.

- La reproduction photographique des œuvres illustrant les textes de Jacob van Lennep ; la forte implication de Famars Testas.

Grâce au travail conjoint avec le photographe Édouard Jarrot, pendant son premier séjour en Égypte en 1858-1860, Famars Testas a découvert plusieurs techniques photographiques et les inconvénients de chacune ; s'il n'a pas reçu de formation proprement dite, il côtoyait quotidiennement Jarrot qui a exprimé les problèmes rencontrés, notamment à cause du climat. Famars Testas en avait donc conscience. Comme il est arrivé au Néerlandais de peindre sur des « photographies avariées » et de rehausser certaines photographies tirées volontairement plus pâles, il est légitime de penser que Jarrot et Famars Testas aient partagé l'un sa connaissance et l'autre ses besoins pour arriver à un tirage photographique le plus adéquat pour l'usage qui allait en être fait. Cet échange a probablement éveillé un intérêt pour la photographie chez Famars Testas qui a également pu prendre conscience des possibilités qu'elle pouvait offrir pour la diffusion de son œuvre.

Willem Famars Testas demanda en 1888 à l'éditeur Sijthoff que les tirages des photographies de ses œuvres soient tirés plus pâles, pour que l'effet nocturne disparaisse, contrebalançant les contrastes dans un camaïeux plus subtil. Les instructions détaillées de Famars Testas précisait que des tirages clairs pourraient « être réalisés par le photographe en plaçant un repoussoir sombre autour des dessins reproduits »<sup>724</sup> de telle sorte d'en oublier le ton nocturne. Il souhaitait que l'éditeur soit grandement impliqué notamment lors de l'impression des photogravures, car il savait par expérience que deux photogravures réalisées avec la même plaque par deux imprimeurs différents peuvent s'avérer très différentes<sup>725</sup>. Les photogravures ont été imprimées avec différentes couleurs. Bles et Rochussen ne font pas mention de problèmes particuliers dans leur correspondance à l'éditeur, mais Famars Testas estimait que les « tons bruns, orangés ou bleus » nuisaient à son travail et écrivait que « le beau ton noir habituel » devait être utilisé pour ses illustrations<sup>726</sup>.

De très nombreuses études, dessins préparatoires, mais aussi planches définitives sont conservées.

---

2000, p. 128-130.

<sup>724</sup> Lettre de W. de Famars Testas à A.W. Sijthoff, de Bruxelles, datée du 5 janvier 1888. Leyde, Universiteits-bibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1888.

<sup>725</sup> Lettre de W. de Famars Testas à A.W. Sijthoff, de Bruxelles, datée du 20 septembre 1889. Leyde, Universiteits-bibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1889.

<sup>726</sup> Lettre de W. de Famars Testas à A.W. Sijthoff, de Bruxelles, datée du 5 janvier 1888. Leyde, Universiteits-bibliotheek Leiden, collection Maison d'édition A.W. Sijthoff, inv. : SYT A 1888.

Le Rijksmuseum van Oudheden a un cahier de croquis feuillets consacrés à ces illustrations<sup>727</sup>. Le Teylers Musuem garde plusieurs dessins préparatoires aux planches abouties. Ces dernières sont dispersées en mains privées ou dans des musées néerlandais.

b) Les autres projets, édités ou avortés.

- Un ouvrage publié : *Gedichten* de Bernard ter Haar.

Mis à part les dessins liés aux romans de van Lennep, les seuls dessins qui ont également trouvé un aboutissement sont les deux dessins que l'on retrouve dans *Gedichten (Poèmes)* de Bernard ter Haar (1806-1880)<sup>728</sup> dans l'édition illustrée de 1876. Les contributions de Testas illustrent les poèmes *Abdel-Kader* (de janvier 1849) et *La fille d'Hérodiad* (de juillet 1850) (fig. 150a-b). C'est avec l'accord de l'auteur, qui trouvait bien flatteuse cette entreprise de réunion de ses poèmes, que l'éditeur, Dirk Anthonie Thieme, entreprit cette publication « illustrée par les mains de célèbres peintres hollandais »<sup>729</sup> en 1870 avant qu'elle ne soit relancée en 1874, alors que l'auteur venait de quitter ses fonctions de professeur émérite de théologie à l'Université d'Utrecht. Selon lui, l'éditeur peina à réunir les dessins des artistes contactés et la mort du graveur sur bois Willem Hendrik Stam (1831-1874), initialement prévu, ralentit le projet<sup>730</sup>.

L'attribution des poèmes aux illustrateurs fut laissée aux artistes ce qui, à rebours, surpris ter Haar qui fut par ailleurs parfois déçu de l'inadéquation du dessin gravé avec son récit<sup>731</sup>. Cependant, il ne désigne ni ces préférences ni ses déceptions. Willem de Famars Testas fixa son choix sur deux poèmes qui lui permirent de traiter deux sujets d'histoire. Pour le premier, *La fille d'Hérodiad*, traitant du destin de Salomé qui séduit le roi Hérode Antipas et obtint pour sa mère la tête de Jean-Baptiste, captif, sur un plateau, Testas réalisa un dessin d'un grand classicisme où les personnages sont disposés en frise selon deux registres et deux plans. Au premier, Salomé se tient debout et exprime un geste de recul devant le plateau que lui tend un grade royal, prosterné un genou à terre. Au second plan se déploie un ensemble de personnages masculins vêtus à la romaine entourant le roi, assis, au centre. La composition présente une perspective très resserrée fermée par une tenture qui clôt l'espace. L'accent est donné sur le geste

---

<sup>727</sup> Cahier de dessins avec dessins pour Javob van Lennep et dessins d'époques diverses collés dans le cahier, 1886, techniques diverses, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden [inv. : F 1989/1.4]

<sup>728</sup> Homme d'église modéré, théologien, enseignant et homme de lettres néerlandais, Bernard ter Haar fut impliqué dans l'évolution politique de son pays en soutenant la mise en place d'une monarchie constitutionnelle. En tant qu'écrivain, il rejetait les textes d'Ernest Renan et luttait par la plume contre les mouvements sociaux et politiques de son époque. Il contribua beaucoup à l'édition de textes sur l'historiographie de l'Église (son *Historiographie incomplète de l'histoire de l'Église, 1870-1873*, en plusieurs volumes est considérée comme son travail de théologien le plus abouti). Dans l'édition de son recueil de poèmes *Gedichten* (1878), il publie plusieurs des poèmes de sa composition inspirés par des thèmes bibliques, et des traductions en néerlandais de poèmes de Victor Hugo (*Pour les pauvres* et *Fiat voluntas*), de Alphonse de Lamartine (*Le Chrétien mourant*) ou d'écrivains étrangers (Ferdinand Freiligrath, Moritz Alexander Zille. Voir : HONDERS Adriaan Caspar, s.v. « Haar, Bernard ter », dans Doede NAUTA et al., *Biografisch lexicon voor de geschiedenis van het Nederlands protestantisme*, 2<sup>e</sup> édition, Kampen, J.H. Kok, 1983, p. 229-231.

<sup>729</sup> HAAR Bernard ter, postface à *Gedichten van Bernard ter Haar geïllustreerd door nederlandsche schilders*, La Haye, Thieme, 1876, p. 649.

<sup>730</sup> *Ibid.*

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 649-650.

de Salomé et les plis de son vêtements formant des plis à becs très marqués, sous lequel dépasse une robe à semi d'étoiles. Le dessin assez raide et au trait lourds et vraisemblablement dû à la traduction en gravure sur bois par Jacques Godefroi Jean Midderich (1823-1890) car les dessins préparatoires, conservés au Teylers Museum (**KT 1834-1835, étude : KT 1833**), montrent un dessin plus souple et une variété de pose plus intéressante.

Le poème *Abd-el-Kader* évoque l'émir courageux dans son emprisonnement lorsque des sentiments contraires se mêlent dans son esprit (espoir et peur, colère et vengeance ou tentation sauvage et découragement selon l'auteur<sup>732</sup>). Il a été écrit en 1849 lorsque que le célèbre émir était détenu au château d'Amboise et que sa libération n'était pas encore évoquée malgré l'engagement du gouvernement français, pris par le duc d'Aumale au nom du roi, consistant à son rapatriement à Saint-Jean d'Acre ou à Alexandrie d'Égypte. Famars Testas put exposer tout son talent dans la représentation d'un Orient chevaleresque contemporain. L'illustration représente l'émir à cheval, brandissant d'une main un sabre recourbé et tenant de l'autre un drapeau. À l'arrière-plan se situent d'autres cavaliers musulmans tenant ou brandissant leur fusil sur fond de paysage montagneux aride. L'accent est porté sur Abd el-Kader et sa monture dont les ornements témoignent des richesses de l'Orient. Le cheval occupe d'ailleurs une place importante dans le poème de ter Haar<sup>733</sup>. L'émir bédouin, lui, est comparé à un lion puis à un aigle ; le vocabulaire concernant le bestiaire oriental fut régulièrement convoqué dans les poésies néerlandaises traitant de l'Orient au XIX<sup>e</sup> siècle. Le Teylers Museum possède une étude (**KT 1918**).

Les deux aquarelles réalisées par l'artiste, qui ont servi au graveur pour réaliser les illustrations, ont été vendues par la maison Goupil de La Haye en 1875. Elles avaient été achetées la même année au lithographe Jacobus Eduard van Heemskerck van Beest (1828-1894)<sup>734</sup>. L'une d'elles a été vendue par Christie's Amsterdam en 1999<sup>735</sup>.

- Les projets avortés.

Parmi les nombreux dessins de Willem Testas conservés au Teylers Museum se trouvent des études pour des projets d'illustrations relatifs à des histoires égyptiennes, *Les Deux frères* et l'histoire de Joseph l'égyptien, formant un prolongement aux illustrations du *Roman de la momie* réalisées en 1860, des dessins relatifs aux *Mille et Une Nuits*. En collection privée sont conservés deux carnets de croquis regroupant des illustrations pour le roman *De schaapherder (Le berger)* de Jan Frederik Oltmans (1806-1854).

---

<sup>732</sup> HAAR Bernard ter, éclaircissements (notes) à *Gedichten van Benrard ter Haar geillustreerd door nederlandsche schilders*, La Haye, Thieme, 1876, p. 610.

<sup>733</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 152.

<sup>734</sup> Voir ANNEXE 4.

<sup>735</sup> Willem de Famars Testas, *Abd el Kader sur un cheval encourage ses troupes*, 1874-1875, crayon et aquarelle sur papier, 31,8 × 21,8 cm, signé « WT » en bas à gauche, titré sur la planche en bas au centre, inscrit « projet pour l'illustration du poème du professeur ter Haar » au dos, collection particulière (vente Christie's Amsterdam, 19 novembre 1999).

L'histoire de Joseph, tirée de l'Ancien Testament (Genèse 37, 39-50), se déroule en Égypte. Il était le fils préféré de son père, le patriarche Jacob, et fut vendu en esclavage par ses frères jaloux. Après que Putiphar, officier du pharaon, l'a acheté à des marchands ambulants, Joseph devint esclave, employé à son service et administre sa maison.

Une petite huile sur carton (**fig. 151b**) et un dessin à l'encre <sup>736</sup>de Testas représente le moment où la femme de Putiphar se jette sur Joseph, saisit son vêtement et lui dit « Couche avec moi », Joseph s'enfuit en lui laissant son pagne (Genèse 39,11-12). Cet épisode conduit à l'emprisonnement de Joseph. Un dessin aquarellé, conservé en mains privées (**fig. 151a, étude : KT 1702**), correspondant au moment où Joseph interpréta les songes aux prisonniers, l'échanson et le panetier du roi (Genèse 40,12-15;18-19) : le premier fut rétabli dans ses fonctions et le second mis à mort.

L'histoire de Joseph se poursuit par l'interprétation d'un rêve du pharaon qui présageait sept années d'abondance suivies par sept années maigres. Il est nommé intendant général (vice-roi). Il devint ainsi un important personnage en Égypte : il fit prospérer les affaires du roi et se maria avec la fille de Putiphar.

Famars Testas démontre par ses dessins sa grande connaissance de l'art et de l'architecture pharaonique, comme l'a remarqué Jan de Hond<sup>737</sup>, qu'il sut interpréter dans des scènes de la vie quotidienne dans l'Antiquité. L'artiste a su utiliser ses acquis suite à son expérience égyptienne pour composer un environnement convainquant et historiquement correct, tentant de replacer historiquement cet épisode biblique dans la chronologie de l'Égypte et de reproduire l'art de cette période pour trouver une exactitude dans ses représentations. Sa composition est mesurée et moins spectaculaire que les peintures de son compatriote Lourens Alma-Tadema.

L'histoire de Joseph présente ainsi des parallèles avec le conte des *Deux Frères*. Putiphar se met en colère et emprisonne Joseph par erreur dans le premier texte, contrairement au second texte où la mise à mort du personnage est préférée.

*Les Deux frères (De Twee Broers)*, est un conte oriental pour lequel Willem de Famars Testas, s'est penché sur un ancien texte égyptien pour produire quelques illustrations. Le Teylers Museum conserve une feuille de croquis (**KT 1695**) ébauchant des sujets pour plusieurs épisodes du conte. Selon Eugène Warmenbol<sup>738</sup>, Testas avait emprunté en 1888, mais pas nécessairement à Bruxelles, une édition du *Papyrus d'Orbiney*<sup>739</sup> qui consigne cette histoire. Ce conte est l'une des compositions

---

<sup>736</sup> Sans titre, crayon graphite, plume et encre noire sur papier collé sur une planche, 13 × 20 cm, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden (inv. : F 1989/1.8 – C243, pl. 9]

<sup>737</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2008, p. 92.

<sup>738</sup> WARMENBOL Eugène, *op. cit.*, 2012, p. 302.

<sup>739</sup> Inena (scribe), *Papyrus dit d'Orbiney : conte des Deux Frères*, vers 1215 av. J.-C., encre et pigment sur papyrus (manuscrit de 19 colonnes réparties sur 10 planches), dimensions variables vers 30 × 55 cm, découvert dans une cache dans la nécropole de Saqqarah près de Memphis, Londres, British Museum [inv. : EA10183,1-10]

littéraires antiques les plus célèbres diversement réinterprétée dans des textes plus modernes. Elle constitue une satire politique et une allégorie historique au travers de l’aventure de deux protagonistes – deux demi-dieux – à l’époque du roi Mérenptah (r. 1214-1204 av. J.-C.) et du prince héritier Séthi II (r. 1203-1194 av. J.-C.). Elle narre l’histoire du foyer du riche propriétaire terrien Anubis, sa femme et son frère Bata, fermier et éleveur. La femme tente de séduire son beau-frère qui la rejette. Elle affirme à Anubis que Bata l’a violentée. Anubis chasse son frère du foyer. Bata prend à témoin le juge Rê-Horakhty qui crée une grande étendue d’eau infestée de crocodiles pour séparer les frères. Anubis découvre la déloyauté de sa femme, il la tue et jette le corps aux chiens. Les frères sont réunis. Entre temps, les dieux ont façonné une femme pour Bata mais elle se tourne vers Anubis. Pour la reconquérir Bata prend différentes formes dont celle d’un perséa que la femme ordonne d’abattre. Un éclat de l’arbre est projeté dans sa bouche et tombe enceinte instantanément. Bata renaît sous la forme d’un enfant et devient roi d’Égypte.

Willem de Famars Testas réalisa également quelques esquisses d’illustrations pour les *Mille et Une Nuits*. Il s’agit du récit qui marqua le plus fermement les esprits des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles après leur « mises en français » et publiées par Antoine Galland entre 1704 et 1717, plusieurs fois rééditées<sup>740</sup> avant la nouvelle réécriture au tournant du XX<sup>e</sup> siècle par Joseph-Charles Mardrus. Ce recueil de contes, que tous les Occidentaux avaient en tête et qui fut régulièrement convoqué dans la littérature viatique comme élément descriptif, servit de bréviaire aux artistes et aux critiques qui y faisaient volontiers référence. Stimulant l’imaginaire, rempli de magie, d’aventures, de sensualité et de violence, ce modèle semble être le socle de toute l’essence de l’Orient et ne cessa d’inspirer peintres et écrivains. Victor Hugo aurait écrit *Les Orientales* sans aucune expérience directe, depuis la rue de Vaugirard, après une hâtive lecture des *Mille et Une Nuits* et en rêvant de la liberté nouvelle de la Grèce.

Dans son journal de 1868, Testas ne manque pas d’évoquer les *Nuits* en parlant des bazars du Caire<sup>741</sup> et la promenade nocturne dans les rues de Damas lui évoque celle de Hârûn al-Rashîd. « Dans toutes ville d’Orient on est obligé de porter une lanterne avec soi, sans quoi on est coffré par la première ronde de soldats de nuit qu’on rencontre. On pense toujours, dans ces excursions nocturnes, aux visites du grand Calife Haroun al Rashîd et de son vizir qu’ils faisaient la nuit dans Bagdad. [...] L’effet était rehaussé encore par un clair de lune à pouvoir lire en plein air. Les petites ruelles, par où on arrivait en procession, éclairées par des lanternes, et la lumière de la lune éclairant les toits où se pressaient des femmes du quartier juif avec leurs voiles blancs, pour voir passer la fête, c’était splendide et rappelait de pareils épisodes dans les *Mille et Une Nuits* »<sup>742</sup>. La quantité de lumière n’a certainement pas dû lui

---

<sup>740</sup> SIRONVAL Margaret, *Album Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, Album de la Pléiade, 2005, p. 38-50.

<sup>741</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 194 et voir p. 99.

<sup>742</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 183.

faire oublier la lampe d'Aladin bien qu'il ne l'évoque pas.

Les études que fit l'artiste concernent une vignette pour Ali Baba et les quarante voleurs (**fig. 152a**) représentant deux hommes habillés à l'orientale dans les rues d'une ville dont le caractère oriental est rendu par l'architecture composée d'arc brisé, de moucharabiehs et d'ornements encadrant la partie supérieure d'une porte. Un autre document est un projet de vignette ellipsoïdale figurant Shéhérazade – assistée de sa sœur Dinarzade – qui récite un conte au sultan Shahriyar pour reporter au lendemain son exécution (**fig. 152b, KT 1673**). Une esquisse préparatoire (**KT 1943**) a été réalisée sur un faire-part daté de novembre 1883, ce qui indique une réalisation contemporaine ou postérieure.

Une autre illustration qui fut déclinée en de nombreux dessins et gravures peut être citée ici bien qu'on ne sache pas si Willem de Famars Testas a pris appui sur un texte – dont plusieurs versions circulaient dès les années 1830 – ou s'il l'a entièrement composé ; il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une illustration de texte. Il est question du saut du dernier mamelouk depuis la citadelle du Caire. Ce fait anecdotique est lié à un évènement qui marqua durablement les voyageurs au Caire<sup>743</sup> et qui fut très probablement arrangé et idéalisé par les cairotes pour profiter du vif intérêt occidental, celui du massacre des Mamelouks perpétré par Méhémet-Ali le 1<sup>er</sup> mars 1811 duquel Famars Testas réalisa un dessin<sup>744</sup>. Le massacre des Mamelouks rebelles est un épisode décisif de l'histoire ottomane : le vice-roi extermina ses ennemis, les puissants officiers mamelouks soupçonnés de vouloir se soulever pour renverser le pouvoir et considérés comme des oppresseurs et des fanatiques<sup>745</sup>, dans un guet-apens à la Citadelle du Caire. Le sultan feinta l'affabilité avant d'assassiner les centaines de rebelles. Les visiteurs européens n'ont pas manqué de rappeler cette histoire et les façons dont elle était diffusée au Caire. La survivance mémorielle fut détournée pour correspondre à l'image que les touristes espéraient trouver en Orient. Les différentes versions et suites<sup>746</sup> produites localement ont eu un tel succès qu'il serait intéressant de retracer la diffusion de ce qui deviendra une légende, reprise par les guides touristiques. Parmi ces suites, et selon le mythe, un seul mamelouk, Amin Bey, parvint à s'enfuir et franchit le parapet qui ceint la terrasse de la citadelle. Le saut tua le cheval mais le cavalier, indemne, prit la fuite. Selon Maxime du Camp (1822-1894), il fut saisi huit jours plus tard et décapité<sup>747</sup>, selon d'autres sources il s'enfuit en Syrie<sup>748</sup>. Famars Testas réalisa des dessins de ce saut spectaculaire (**fig. 153a-b**).

<sup>743</sup> DAUZATS Adrien, *Quinze jours au Sinaï : impressions de voyage. 1839*, Paris, Calmann Lévy, 1891, p. 55-56.

<sup>744</sup> Willem de Famars Testas, *Extermination des Memeloucks dans la Citadelle du Kaire*, 1890, fusain, encre de Chine et rehauts de blanc sur papier, 35,7 × 47,9 cm, collection particulière (vente Christie's Amsterdam, 26 février 1987)

<sup>745</sup> JOMARD Edmé François, *Banquet de l'expédition d'Égypte. Allocution du président*, 31 mars 1862, Paris, Chaix, 1862, p. 5.

<sup>746</sup> VOLKOV Oleg Vladimirovich, « Le mystère du Mamelouk de la Citadelle », *Cahiers d'Alexandrie*, série IV, n° 4, Alexandrie, 1967, p. 15-25.

<sup>747</sup> DU CAMP Maxime, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris, Pillet et Fils aîné, 1854, p. 92.

<sup>748</sup> VOLKOV Oleg Vladimirovich, *op. cit.*, p. 21-23.

Un dernier projet enfin concerne un ensemble de deux carnets et un album, qui se trouvent en collection privée (inv. : TTS 150 à 152), entièrement consacrés à l'illustration du roman en quatre volumes *De schaapherder*<sup>749</sup> de Jan Frederik Oltmans. L'un des carnets contient sur 22 feuillets des rapides croquis à la pierre noire, des premiers jets réalisés par l'artiste lors de la lecture du récit. Le second carnet, de 51 feuillets, rassemble des études plus élaborées tirées des premiers dessins, des études au traits et des compositions au crayon graphite et au lavis brun. Enfin l'album de 50 planches de petit format se compose de dessins aboutis réalisés au crayon et à l'encre bistre (fig. 153a-d). Un carnet intermédiaire manque aujourd'hui pour compléter la série des premières impressions de l'artiste (le premier carnet s'arrête à la page 125 du troisième volume, tandis que le second carnet et l'album couvrent l'entièreté des quatre volumes du roman). Ce roman de cape et d'épée raconte l'histoire d'un berger prit au milieu de deux camps opposés lors de la guerre diocésaine d'Utrecht de 1481-1483, entre le prince-évêque d'Utrecht et l'évêque David de Bourgogne, survenue après la mort brutale de Charles le Téméraire en 1477. Le discours privilégie les péripéties, les rebondissements et les duels symbolisant la lutte entre deux clans rivaux. Famars Testas ayant déjà fait des recherches documentaires pour les nouvelles prenant place dans les périodes reculées des Pays-Bas, il était à même d'illustrer ce roman.

En 1867, une réédition fut illustrée de quatre gravures et en 1892, une nouvelle édition (Nimègue, Cohen) sera illustrée par Henri Leeuw Jr. (1861-1918). L'année suivante, la publication de tout l'œuvre de Oltmans occasionna des commandes d'illustrations. Celles de Jan de Jong (1864-1901) furent choisies par l'éditeur. Nous ne savons pas pour quelle édition Testas produit ces illustrations mais les carnets seraient à dater des années 1890.

Le travail d'illustration est l'une des productions les moins connues de Testas. Il a assurément été l'un des illustrateurs néerlandais les plus importants au cours de la dernière partie de sa carrière. Charles Rochussen était sans aucun doute le chef de file de cette profession, mais Testas fut l'un des premiers après lui.

## 5. Willem de Famars Testas et le prosaïsme néerlandais.

### a) Famars Testas en villégiature sur les côtes néerlandaises : Zandvoort et Dombourg.

Alors qu'il s'installe à Bruxelles en famille, Famars Testas n'en oublie pas les Pays-Bas. Ses voyages y sont nombreux notamment à La Haye, Utrecht et Amsterdam pour assister aux expositions des sociétés artistiques néerlandaises auxquelles il participait : Pulchri studio et Kunstliefde auxquelles il ne présente que les sujets orientalistes, mais aussi Arti et Amicitiae où ses œuvres inspirées par l'Orient côtoient en 1876 des aquarelles illustrant les romans de van Lennep. Testas se rendra également

---

<sup>749</sup> OLTMANS Jan Frederik (sous le pseudonyme J. van den Hage), *De schaapherder een verhaal uit den utrechtischen oorlog 1481-1483*, 4 vol., Amsterdam, Meijer, 1838.

à Zandvoort et Dombourg, des villages situés sur les côtes de la mer du Nord, célébrés par les peintres de l'École de La Haye. Dans les années 1870, les sujets qu'il aborde commencent à se diversifier, permettant au peintre d'explorer des thèmes qu'il n'avait jamais traités avec assiduité. Cependant, nous manquons d'informations et de preuves matérielles permettant de saisir la globalité des œuvres faites dans ces conditions et permettant de définir le cadre de production de certaines aquarelles, parfois de moyen format<sup>750</sup>, réalisées avec une possible intention de les exposer.

La particularité des côtes des Pays-Bas en ont fait un motif qui, depuis le Siècle d'or mais avec une régularité depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, attira les artistes<sup>751</sup>. Ce n'est pas tant la spécificité topographique des plages que les conditions atmosphériques et les populations locales qui ont attiré les artistes sur une longue période. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Zandvoort et Dombourg ne sont que de simples ports de pêche dit d'échouage, sans véritables infrastructures portuaires, tout comme d'autres villages côtiers – Scheveningen était le seul village côtier à avoir un port maritime au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'horizon des autres villages se singularisait par la présence constante d'une flottille de petites barges à bombes (*bomschuiten*), en bois et à fond plat, spécifiques des côtes hollandaises. Ces embarcations étaient échouées sur les plages au retour des pêcheurs, ils ramendaient les filets, calfataient les embarcations et vendaient les produits de la mer – surtout harengs, raies, soles et tourteaux – à la criée<sup>752</sup>. Toutes ces particularités pittoresques ont intéressé les artistes.

Au fil des œuvres produites, simple croquis ou toiles exécutées sur le motif, se remarque le bouleversement des sites parcourus ; les villages de pêcheurs pittoresques se peuplent et se transforment en stations balnéaires. Barges, fauteuils et cabines de plage mobiles se côtoyèrent sur les plages (fig. 155). Après Scheveningen – qui est de loin la ville qui sera la première à chaque étape de la modernisation –, Zandvoort ouvrit son premier bâtiment balnéaire en 1828 bien qu'un projet date des années 1810<sup>753</sup> et Dombourg suivit le même élan dès 1837. Les bâtiments ont été construits sur les dunes couvertes de graminées arénicoles et se sont agrandis en s'étirant le long de la plage<sup>754</sup>. Les villes balnéaires devinrent des lieux de villégiature qui ont très tôt attiré une clientèle fortunée (banquiers, industriels et comédiens) ; les bords de mer devenaient les nouveaux salons mondains de la société néerlandaise. Des courses hippiques, organisées sur la plage dès les années 1840<sup>755</sup> – alors que les

---

<sup>750</sup> Une aquarelle mesurant 31 × 45 cm, figurant un officier à cheval se promenant sur la plage de Dombourg avec un chien (probablement vers 1876), était conservée à La Haye mais a été détruite pendant la Seconde Guerre mondiale (fig. 157d).

<sup>751</sup> KRAAN Hans, *op. cit.*, 1983, p. 118-119.

<sup>752</sup> CENSE Anne Marion, *Zandvoort op linen. De lustplaats als inspiratiebron voor kunstenaars*, Zandvoort, Genootschap Oud Zandvoort (Société du vieux Zandvoort), 2011, p. 7. Le titre pourrait se traduire par « Zandvoort sur toile ».

<sup>753</sup> Un plan cadastral (section A, feuille 1) de la « commune de Sandvoort » par Ferdinand Joseph Nautz daté du 2 novembre 1812 présente le plan du premier bâtiment balnéaire. Haarlem, Noord-Hollands Archief, cote : NL-HlmNHA\_491\_1873. En ligne : <https://hdl.handle.net/21.12102/5B2FAB30FB8F11DF9E4D523BC2E286E2> (consulté le 29 septembre 2020).

<sup>754</sup> Voir comme exemple significatif le projet d'extension de 1881. Haarlem, Noord-Hollands Archief, cote : NL-HlmNHA\_53003770. En ligne : <https://hdl.handle.net/21.12102/423D3214FB8F11DF9E4D523BC2E286E2> (consulté le 29 septembre 2020).

<sup>755</sup> Voir la lithographie représentant une course du 6 septembre 1844 près de Zandvoort (*Wed-ren op den 6en September 1844 nabij Zandvoort*) de Desguerrois (1827-1927) d'après Carel Christiaan Anthony Carel (1808-1876). Haarlem, Noord-

hippodromes n'existaient pas encore aux Pays-Bas –, étaient conçues pour cette clientèle.

Zandvoort, village sans richesse entièrement tourné vers la mer, vivait au rythme des marées. Anne Marion Cense recense depuis plusieurs années les artistes qui y ont séjourné plus ou moins longtemps (en « visiteur d'un jour »<sup>756</sup> ou en villégiature) au fil du dépouillement des archives de la Hollande-du-Nord, à Haarlem et de la consultation des documents rassemblés au centre de recherche en histoire de l'art, le RKD, de La Haye. Le résultat de ses recherches a fait l'objet d'une série d'articles dans la revue trimestrielle de Zandvoort puis d'un ouvrage publié en 2011 : *Zandvoort op linen*<sup>757</sup>. Sur les trois cents peintres venus à Zandvoort du XVI<sup>e</sup> au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, l'ouvrage analyse la trajectoire de vingt-quatre d'entre eux, surtout hollandais mais également français ou américains, qui ont choisi cette ville côtière comme sujet. Ce recueil permet d'analyser et de confronter les solutions plastiques que cette ville a suscitées. Certains artistes s'y sont rendus uniquement pour trouver l'inspiration, comme Jozef Israëls, mais d'autres y sont allés pour des problèmes de santé, comme Hendrik Valkenburg<sup>758</sup> (1826-1896) ou Narcisse Berchère<sup>759</sup> (1819-1891). Un séjour dans l'établissement de bains de mer (*Zeebad-Huis*) de Zandvoort était préconisé pour traiter les problèmes respiratoires grâce à la qualité de ses eaux salées (la ville est éloignée des embouchures des rivières) et à l'air marin. Willem de Famars Testas, souffrant d'un emphysème pulmonaire s'y est rendu en famille au moins à deux reprises, en 1878 et en 1888, que nous pouvons documenter grâce à une série de petites aquarelles réalisées sur le vif.

Le séjour de juillet 1877 – qui pourrait être la première visite du peintre dans cette ville selon Anne Marion Cense<sup>760</sup> – n'est documenté que par un dessin figurant des barges de pêcheurs échouées sur la plage à marée basse (**fig. 156b-c**). La vue, prise depuis la dune, n'insiste sur aucun autre détail que les bateaux dont les virures, les agrès et les apparaux sont relativement bien notés malgré la petitesse du format. Les éléments du paysage, les figures sont simplement esquissées. La couleur du ciel fusionne avec celle de la mer rendant l'impression de brume que note justement le peintre au dos du dessin : « beau matin à nouveau fortement brumeux »<sup>761</sup>.

Le second séjour est plus largement documenté grâce à nombreuses aquarelles réalisées lors de l'été 1887<sup>762</sup>. La famille Famars Testas logeait à l'hôtel Driehuizen, l'un des premiers hôtels luxueux

---

Hollands Archief, cote : NL-HlmNHA\_480\_000438. En ligne : <https://hdl.handle.net/21.12102/654C968CFB8F11DF9E4D523BC2E286E2> (consulté le 29 septembre 2020). Le dessin original (cote : NL-HlmNHA\_1100\_KNA006003510) de Carel présente une course avec un faible public, qui se trouve multiplié sur la gravure.

<sup>756</sup> CENSE Anne Marion, « Leonard Johannes Eymmer (1843-1895) in Zandvoort », *De Klink*, n° 101, janvier-mars 2006, p. 19.

<sup>757</sup> CENSE Anne Marion, *op. cit.*, 2011.

<sup>758</sup> CENSE Anne Marion, « Hendrick Valkenburg in Zandvoort », *De Klink*, n° 129 (hiver 2013), p. 15-18.

<sup>759</sup> Qu'il nous soit permis de remercier Monsieur Thomas Crosnier, responsable des collections du musée intercommunal d'Étampes, pour nous avoir donné cette information. Narcisse Berchère se serait rendu à deux reprises à Zandvoort pour des raisons de santé.

<sup>760</sup> CENSE Anne Marion, *op. cit.*, 2011, p. 42.

<sup>761</sup> « Zandvoort, 4 juli 1877, voormiddags schoon weder sterk beneveld ». Voir *Ibid.*

<sup>762</sup> Outre la seule mention « 1887 » sur les dessins, l'indication estivale est donnée par un courrier de Leonard Johannes Eymmer (1843-1895) du 7 août 1888 qui venait régulièrement se soigner à Zandvoort et, en été 1887, il logeait dans le même hôtel

ouverts à Zandvoort en 1826, et plusieurs vues de la ville ont été réalisées depuis une fenêtre ou un balcon de cet hôtel. L'une d'elles représente la rue Kerkstraat (**fig. 156d**), baignée par une lumière estivale, où se distinguent le clocher de l'église réformée néerlandaise parmi les toits, la foule et l'imposante façade de l'atelier du premier photographe implanté à Zandvoort, Anthonie Bakels (1852-1939), en 1874<sup>763</sup>. Cette rue, l'une des plus anciennes de Zandvoort où était situé l'hôtel de ville<sup>764</sup>, était une voie devenue très commerçante dès 1880. Cependant, l'architecture n'était pas très ancienne car au fil du développement de la ville les vieilles maisons furent reconstruites ou surélevées<sup>765</sup>.

Les paysages de Famars Testas représentent l'activité des pêcheurs sur la plage (**fig. 156a**) mais avec un recul physique face au modèle : ils se concentrent sur les bateaux ou les cabines de plage, les personnages étant simplement esquissés. L'activité des femmes de pêcheurs et l'incongruité des cabines côtoyant les barges constituaient des sujets pittoresques qui ne furent pourtant pas exploités par le peintre au-delà de ces deux séjours. Ces dessins se rapprochent par leur style et leur composition des productions de l'École de La Haye. Comme les peintres de cette école<sup>766</sup>, Famars Testas n'a pas représenté la vie mondaine et la foule des baigneurs. Il ne s'y reflète pas de recherches topographiques ou de variation de lumière au fil des saisons, toutefois les qualités de coloristes et le sens de la composition de Testas apparaissent dans ces aquarelles. Sur les vues de plage, la teinte rosée ou bleutée du ciel forme un contraste avec la couleur chaude du sable. La ligne d'horizon est marquée par les masses sombres des barges.

En 1876, Famars Testas s'était rendu à Dombourg, proche de la ville de Middelbourg, sur une presqu'île au sud du pays. Cette petite ville d'agriculteurs et de pêcheurs se métamorphosa dès 1834, alors que des citadins sont venus y faire des bains de mer en installant des cabines mobiles sur la plage, imitant alors les pratiques à la mode depuis 1818 à Scheveningen. Le premier bâtiment balnéaire fut construit grâce à une subvention royale, favorisant l'arrivée de la bourgeoisie de la région et la construction d'hôtels luxueux pour l'accueillir. Avant les années 1870, la station était peu fréquentée car isolée géographiquement. Les liaisons ferroviaires et maritimes ont désenclavé la ville de Dombourg qui put alors se développer et s'ouvrir à une clientèle européenne. En 1876, le nouveau maire était en famille avec l'artiste : Cornelis Hendrik Elout (1837-1897) était marié depuis 1868 à Marie Madeleine (1841-1922), une cousine germaine de Willem<sup>767</sup>. Cette présence familiale est peut-être une raison expliquant le choix de cette destination.

---

que la famille Famars Testas, le Driehuizen. Voir CENSE Anne Marion, art. *cit.*, 2006, p. 20.

<sup>763</sup> Bakels s'implante en 1874 au 22 Kerkstraat mais ne prends des photographies qu'à partir de 1876. KIEFER Martin, « De Geschiedenis van de fotografie op Zandvoort », *De Klink*, n° 117 (hiver 2010), p. 3.

<sup>764</sup> CENSE Anne Marion, *op. cit.*, 2011, p. 43. art. *cit.*, 2006, p. 21.

<sup>765</sup> Les différents numéros de la revue trimestrielle *De Klink*, publiés par la société du Vieux Zandvoort, permet de récolter quelques indices des reconstructions opérées grâce aux nombreuses photographies publiées.

<sup>766</sup> LEEUW Ronald de, *op. cit.*, 1983, p. 20.

<sup>767</sup> FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *op. cit.*, 1993, p. 212, n. 1.

Famars Testas y séjourna en famille, avec sa mère et sa sœur, et réalisa quelques dessins de paysages représentant la plage ou la ville (fig. 157a-c, KT 1789 et probablement KT 1787 et KT 1788). Alors qu'il s'y est rendu dans les années 1870 lorsque l'activité balnéaire était bien installée, il choisit de peindre une physionomie rurale du lieu, avec les plages désertes, l'aspect sauvage des dunes et de la végétation entourant le village. La seule œuvre connue de belle ampleur figure un officier à cheval sur la plage et laisse une belle place à la représentation de la mer et du ciel (fig. 157d). D'autres aquarelles ont sûrement été réalisées et certaines ont dû être montrées au public bruxellois ; le catalogue de la dix-huitième exposition de la Société royale belge des Aquarellistes, en 1877, s'interroge sur ces nouveaux sujets à la luminosité nouvelle : « L'artiste a abandonné le Caire pour la Zélande, mais il lui est resté dans les yeux quelques ardeurs de soleil d'Orient avec lequel il a si souvent lutté d'éclat et d'intensité. Sa *Vue à Dombourg* [...] étincelle avec la vivacité d'une poignée de gemmes et elle illumine littéralement le panneau où elle est accrochée. Cette lumière devient un défaut pourtant, dans sa *Barrière en Hollande*, d'un aspect plus bizarre qu'agréable »<sup>768</sup>.

Comme de nombreux artistes du XIX<sup>e</sup> siècle en villégiature sur les côtes néerlandaises<sup>769</sup>, Famars Testas avait rempli un carnet de croquis à Dombourg qui fut démembré et vendu par feuillet lors d'une vente aux enchères. Les informations consignées au, le RKD, permettent de le reconstituer en partie. Les rapides crayonnés témoignent des sujets qui intéressaient l'artiste : l'architecture de la ville, les groupes de figures et les paysages de plage. Il convient de supposer que d'autres pièces peuvent apparaître sur le marché de l'art qui donneraient l'occasion de découvrir de nouveaux sujets ou témoignages des activités du peintre.

## G. Fin de carrière à Arnhem.

Alors qu'il vivait à Bruxelles, le peintre retourna fréquemment aux Pays-Bas, comme nous l'avons vu, pour les expositions auxquelles il participe, pour rendre visite à sa famille ou pour aller faire des cures balnéaires. Il est nécessaire de préciser qu'il cessa d'exposer aux grandes manifestations des sociétés artistiques néerlandaises au cours des années 1880<sup>770</sup>, avant un timide retour à deux expositions

---

<sup>768</sup> *Salon des Aquarellistes. Dix-huitième exposition à la Société Royale des Aquarellistes belges*, Bruxelles, La Fédération Artistique, [s.d.], p. 410. Repris par MOLENAAR Q.M.M., thèse cit., p. 57, n. 133. Nous n'avons pas pu consulter le catalogue original.

<sup>769</sup> Voir pour exemples le carnet de croquis de Jozef Israëls rempli à Zandvoort vers 1855-1859, celui de Cornelis Springer contenant en partie des dessins faits à Zandvoort vers 1860-1866 et celui de Johannes Bosboom consacré à Scheveningen – comme l'indique la première page – datant d'environ 1872-1875, conservés au Rijksmuseum d'Amsterdam (respectivement inv. : RP-T-1959-532, RP-T-1945-22 et RP-T-1998-75). Plus tard, entre 1908 et 1916, Piet Mondrian séjournera régulièrement à Dombourg et ses études peintes témoignent de son évolution théorique de la peinture.

<sup>770</sup> 1882 : dernière participation à une exposition de la Société des Aquarellistes hollandais ; 1884 : dernier envoi à Pulchri Studio de La Haye, dernière participation à une Exposition des maîtres vivants ; 1886 : dernier envoi à Arti et Amicitiae d'Amsterdam ; 1887 : dernière participation à une exposition organisée par Kunstliefde d'Utrecht. De 1884 à 1892, aucune œuvre n'est proposée à la vente chez Goupil. Un sursaut tardif aura lieu en 1893 où Testas présente deux œuvres à l'exposition des maîtres vivants à Arnhem cette année-là et en 1894 où une aquarelle est exposée à Arti et Amicitiae. Enfin, en 1897, un an après sa mort, Pulchri Studio fête son cinquantenaire et expose deux œuvres de Testas.

avant de mourir en 1896. Cette absence s'explique par les projets d'illustration pour Jacob van Lennep (dont les dessins originaux furent toutefois exposés en itinérance en 1888 et 1889) et Jan Frederik Oltmans qui l'ont beaucoup occupé. Par ailleurs, les années 1880 sont assez complexes à documenter, car outre les projets cités et les échanges de courriers avec l'éditeur de Lennep peu d'informations sont disponibles.

Nous pouvons affirmer qu'il habitait toujours à Ixelles dans la maison-atelier où il logeait depuis 1882, qu'il s'occupa de ses deux enfants qui étaient nés en 1883 et 1885, Henri Baudouin (1883-1942) et Marie Madelaine (1885-1945). Il fréquente peut-être toujours les cercles artistiques, et peut-être encore Willem Roelofs qui ne retournera aux Pays-Bas qu'en 1887. En septembre 1891<sup>771</sup>, la famille Famars Testas déménagea à La Haye et en 1893 à Arnhem, dans l'est des Pays-Bas, où le peintre acheva son existence et où il fut inhumé en 1896<sup>772</sup>.

Cette sorte de « retraite » est-elle due à l'aggravation de son état de santé ? Famars Testas a souffert de dysenterie pendant des mois lors de son voyage en Égypte en 1858-1860 ce qui lui a provoqué un emphysème pulmonaire qui l'a tourmenté jusqu'à la fin de sa vie<sup>773</sup>.

Jan de Hond a remarqué<sup>774</sup> qu'à la fin de sa carrière, en 1890, Famars Testas se servit encore du matériel recueilli lors de son premier séjour au Caire pour produire quelques dessins. En 1859, il avait réalisé pour Prisse une Porte de Harem qui fut reproduite à la planche 32 de *L'Art arabe* (fig. 144b). Cette porte présente une ornementation géométrique formée par la disposition harmonieuse de ses montants de bois. Cette composition continua manifestement de le fasciner, car il en reproduit le motif dans le dessin *Un âne de bonne famille au Caire* qui fut reproduit en diverses techniques. Le dessin original en collection privée a été longuement étudié comme le prouve la quantité de dessins préparatoires (fig. 158, études : KT 1712, 1914-1915).

La composition est plus resserrée que les œuvres précédentes sur les motifs principaux : l'homme, l'âne et le dessin de la porte. Le décor architectural est réduit au strict minimum et agit comme une toile de fond mais, bien qu'il ait un rôle sommaire, il présente un intéressant travail de précision pour rendre justement les motifs ornementaux qui encadrent la porte, le décor en croisillon sur le linteau, les secteurs qui composent le seuil de pierre ou la stéréotomie que l'on devine sous les deux coussièges. Le mur présente une importante dégradation et le crépi qui le recouvrait a en grande partie disparu, laissant apparaître l'appareillage de pierre. L'âne et l'homme sont moins détaillés. Leur forme est simplifiée

---

<sup>771</sup> Note sur un dessin passé en vente aux enchères (cat. vente Christie's Amsterdam, 19 juin 2001, cat. 242 : lots de dessins aquarellés et études au crayon dont l'un est annoté en néerlandais « 12 rue Vautier Ixelles, habité par la famille de Famars Testas juin 1882-sept. 1891 »). Un registre de la population d'Utrecht de 1890-1899 conservé aux archives d'Utrecht (série 1007-2, cote : 7760, feuille n° 3064) indique que Willem et sa femme ont été enregistrés le 11 août 1891 à La Haye comme arrivant d'Ixelles et se sont installés à Utrecht sur le Maliebaan.

<sup>772</sup> Décès survenu le 24 mars 1896 (Arnhem, Archives de la Gueldre, série n° 0207. État civil de la Gueldre ; cote : 410, acte de décès n° 273 du 26 mars 1896).

<sup>773</sup> ERFTEMEIJER Antoon, « De reis als inspiratiebron », *op. cit.*, p. 16.

<sup>774</sup> HOND Jan de, *op. cit.*, 2013, 2013, p. 91.

malgré leur pose intéressante. Le visage de l'homme, tout comme les plis de son vêtement et son turban, sont schématisés.

Ce dessin témoigne du goût prononcé de l'artiste pour le dessin linéaire et les compositions mesurées. L'importante collection de dessins légués au Teylers Museum témoigne de cette qualité. Testas se sentait particulièrement à l'aise dans le dessin régulier parfois coloré avec goût. Certains sujets ont parfois été répétés avec quelques variantes. Le fonds d'atelier du peintre a le mérite de documenter des moments de la vie de Testas jusqu'alors peu évoqués.

## Les résonances des rencontres et des voyages sur l'œuvre de Willem de Famars Testas ; un regard rétrospectif

---

### A. La création à l'œuvre : le choix des sujets et les inspirations de Willem de Famars Testas.

#### 1. La redécouverte de l'œuvre de Willem de Famars Testas au sein du XIX<sup>e</sup> siècle.

Une caractéristique qui définit l'orientalisme néerlandais, peu étudié jusqu'à récemment comme nous l'avons développé, pourrait s'appliquer à l'art des Pays-Bas au XIX<sup>e</sup> siècle : pendant longtemps cette période a souffert dans une certaine mesure d'un manque d'études dû au dédain vite jeté sur ces années, responsable d'une connaissance partielle. Le vide relatif qui existait entre l'Âge d'or et les plus influents peintres de l'École de La Haye, Jozef Israëls et Willem Roelofs, est comblé, peu à peu, par des recherches, des expositions et des publications monographiques ou générales – le plus souvent en langue néerlandaise – qui intègrent petit à petit certaines spécificités trop longtemps négligées et assignées comme médiocres par des historiens dont les ouvrages ont longtemps servi de référents indiscutés<sup>775</sup>. Ces études éclairent cette page de l'histoire de l'art mais aussi les artistes qui l'ont écrite. Sortent ainsi de l'ombre des noms autrefois connus et depuis passés sous silence. C'est le cas pour Willem de Famars Testas dont l'œuvre mérite d'être réévalué et célébré à sa juste valeur.

Comme il a été précisé dans cette étude, ce qui caractérise l'essentiel des commentaires sur Famars Testas est une vision biaisée. Son œuvre, et plus rarement sa vie, ont été discutées à travers la vie et le parcours d'autres artistes desquels il était proche sinon dont il avait simplement croisé le chemin au hasard des circonstances. À ce titre, les recherches récentes sur Émile Prisse d'Avennes ont permis de rappeler que le Néerlandais était dans son sillage et que ce voyage fut pour lui déterminant. Les journaux de Testas, publiés et annotés par Maarten Raven en 1988 et 1992, constituent les jalons les plus importants pour comprendre l'artiste ; ils ont permis de le connaître différemment de ce que l'histoire de l'art avait bien voulu conserver de lui. Édités à une époque où tout restait à écrire sur Testas, ils ont apporté la matière la plus substantielle permettant de considérer sous un nouveau jour sa vie et son œuvre. Ce furent ensuite les travaux de Q. Molenaar, Luitgard Mols, Jan de Hond et Terry van Druuten qui ont poursuivi les interrogations sur l'artiste dont l'œuvre, encore mal circonscrit, s'étend au gré de la découverte de réalisations que le marché de l'art ne cesse de révéler. Il convient d'envisager un artiste qui était sincère, travaillant et développant un style qui lui était propre, et qui a su se réinventer sans trahir ses convictions esthétiques et ce qui le motivait profondément.

Pendant toute sa carrière, après un cursus classique à l'académie de dessin de La Haye, Famars Testas a suivi un itinéraire personnel, loin des pratiques artistiques qui prévalaient et qui pouvaient lui

---

<sup>775</sup> Comme ce fut le cas pour l'ouvrage de Gerarda Hermina Marius, *De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw* (La peinture hollandaise au XIX<sup>e</sup> siècle) édité en 1903.

assurer une carrière. En cela il se distingue de bien de ses collègues néerlandais qui adhéraient à une école ou suivaient une attitude appréciée par la critique ou le pouvoir en place. Il a consacré toute son attention à peindre majoritairement des sujets orientalistes dont les fondements et la connaissance doivent être rendus à Émile Prisse d'Avennes et l'évolution à Jean-Léon Gérôme. Ce qui aurait pu être une voie tracée, pratique infatigable d'un seul genre, fut cependant ponctuée par des productions dont l'originalité dévoile la diversité du peintre.

## 2. L'orientalisme parmi une diversité des sujets. Retour sur une suite de rencontres qui ont défini l'ouverture à l'Orient.

Nous avons vu que, au fil de sa vie, Famars Testas aborda des sujets différents, des premiers dessins d'enfance – dont la majorité restent encore inédits – aux scènes orientalistes qu'il a peintes jusqu'à la fin de sa vie.

Il nous a semblé important de monter combien son environnement familial mais surtout académique avait influé sur son évolution. Lorsqu'il était étudiant à l'Académie de dessin de La Haye de 1851 à 1857, il a modulé ses travaux pour exercer sa pratique et a tenté de trouver sa voie au gré de ses rencontres. L'atelier de peinture de son maître a dû être un lieu de formation important. La révélation à la peinture, l'influence des grands maîtres et de ses amis artistes, la découverte de pratiques multiples en atelier, l'échange comme facteur de transmission du savoir furent autant de critères qui ont stimulé Famars Testas à former sa personnalité artistique. La recherche d'un style ou d'une grammaire artistique a débuté à cette période et la persévérance dans la mise en œuvre d'un style classique témoigne de l'importance de son professeur de dessin et de peinture. Au cours de nos recherches, il s'est avéré qu'aucune étude n'avait été dédiée aux débuts de Testas et son fonds d'atelier n'avait pas fait l'objet d'un catalogage systématique – ce qui est résolu dorénavant grâce à l'analyse proposée en annexe<sup>776</sup>. Seules quelques planches avaient été montrées lors d'une exposition à Leyde en 1988-1989 qui n'a pas bénéficié de catalogue<sup>777</sup>. Elles révèlent des travaux d'atelier axés sur l'étude d'après le modèle vivant et d'après l'antique (**fig. 20**) et des travaux sur la myologie et l'ostéologie. Testas s'y révèle doué – comme en témoignent ses récompenses – et d'une grande habileté dans la représentation des sujets imposés.

Informé par des liens familiaux – importants comme nous l'avons vu pour Émile Prisse d'Avennes – que celui-ci entreprenait un voyage d'étude en Égypte, Famars Testas fit le nécessaire pour le rejoindre et prit part en 1858-1860 à ce qui s'est révélé être un séjour déterminant pour sa

---

<sup>776</sup> Voir ANNEXE 2.

<sup>777</sup> Manifestation organisée au Rijksmuseum van Oudheden à Leyde du 9 décembre 1988 au 12 mars 1989 révélant les archives repérées en 1985 dans ce musée et attribuées à Willem de Famars Testas. La publication en 1988 du journal tenu par l'artiste en 1858-1860 participait, comme l'exposition, à la révélation au public de cet artiste alors oublié. Le regroupement de planches dans le carton 6 (doos 6) au Teylers Museum, visiblement extraites de leur carton d'origine, nous permet de repérer les planches du fonds d'atelier qui ont été prêtées pour cette exposition (**Cat. 23, 107, 113, 174, 175, KT 1808, KT 1819, KT 1820, KT 1830, KT 1837**).

carrière. Lui-même entrevit cette expérience comme fondamentale car elle allait lui donner les connaissances pour « être un expert en orientalisme ». Ce séjour, qui excluait la distraction, était orienté vers l'étude, le relevé et la constitution d'une masse documentaire nécessaire à Prisse pour son ambitieux projet éditorial sur les arts pharaoniques et islamiques : *Histoire de l'art égyptien* (1858-1879) et *L'Art arabe* (1869-1877). Afin de l'aider dans son projet, le photographe Édouard Jarrot fit partie de l'aventure ; son travail allait apporter la précision qu'offre la prise de vue. Les trois voyageurs ont constitué un ensemble de relevés et de photographies, couvrant des bâtiments cairotes modernes et des monuments antiques le long du Nil, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France où beaucoup de dessins sont à attribuer à Famars Testas. Lors de ce séjour, ce dernier apprit la rigueur du détail et la justesse des relevés grâce à Prisse qui lui inculqua une manière de voir et forma son œil pour repérer les détails qui ont leur importance. Ses dessins sont précis mais d'un trait sec, aux contours durs (fig. 37b, 38a). Les vues extérieures ou intérieures de mosquées et de bâtiments civils, les vues urbaines et les paysages, les relevés d'ornements architecturaux composent ce fonds. Avec Jarrot, il découvrit l'aide que pouvait fournir les photographies pour son art et s'exerça à la pratique de la retouche sur des tirages volontairement pâles réalisés à cette intention (fig. 41-44) ; Testas y souligna des détails, renforça le contraste, et il y ajouta des personnages dessinés et aquarellés, transformant un tirage en scène de genre.

De retour aux Pays-Bas en 1860, il était le seul Néerlandais à avoir une telle connaissance sur la culture, ancienne et moderne, de l'Égypte et à avoir pris part à une expédition aussi longue. Il se spécialisa ainsi comme il l'avait pressenti dans la représentation de sujets orientaux. Ceux-ci se caractérisent à la fois par un style égyptisant, inspirés par les projets d'illustrations qu'il fit pour *Le roman de la momie* de Théophile Gautier en 1860 (fig. 46) et pour des épisodes bibliques (fig. 47, 48, 151). Il réalisa plusieurs scènes de genre marquées par un style schématique et documentées par la présence d'objets précisément décrits. Le genre orientaliste définit également sa production. Les thèmes qu'il abordait touchaient aux paysages, aux scènes de genre et à la représentation d'Orientaux dans un style plutôt schématique, loin des préoccupations ethnographiques que soutenaient certains érudits et artistes en Europe. L'architecture, étudiée avec Prisse, occupe une place importante dans sa production, soit en étant l'élément principal de la composition (fig. 76), soit en toile de fond tel un décor théâtral, et son rendu est souvent précis, de la stéréotomie des pierres à la vétusté du parement mural et à la complexité des moucharabihs. Ces derniers sont multipliés parfois arbitrairement créant des façades peu réalistes (fig. 140).

L'orientalisme que développa Famars Testas est assez unique et ne trouve pas de prédécesseur ou d'équivalent contemporain. La constitution de ce genre résulte de plusieurs facteurs : d'abord de sa formation académique puis de celle de Prisse d'Avennes. Ces deux « écoles » ont en commun la précision du trait. L'une orientait ses élèves vers la mise en place d'une composition régulière, l'autre

exigeait une grande précision et inculquait un savoir unique sur la culture islamique et pharaonique. Ce qui en résulte est un dessin clair et une composition régulière associés à une précision du motif architectural ou ornemental, une justesse des couleurs et des tons.

Dès les années 1860 s'est mise en place une caractéristique de son œuvre : la recomposition inspirée d'études et laissant libre cours à l'imaginaire. Cette « voie d'une hybridation »<sup>778</sup>, selon la formule de Emmanuelle Amiot-Saulnier, qui mêle la justesse topographique (fig. 33, 49), la réalité d'une architecture reproduite avec une extrême précision et la représentation correcte des accessoires et objets d'art à une invention des mœurs égyptiennes se laissant parfois emporter dans un exotisme excessif avec des formules propres aux orientalistes. Ainsi certaines peintures mêlent des codes visuels pour concevoir des sujets recomposés inspirés de choses vues. Un cavalier avec un costume chatoyant, des armes à la ceinture, des chaussures au bout recourbé synthétise l'homme oriental (fig. 52). Cette combinaison ou ce collage de références pourrait évoquer le style de Jean-Léon Gérôme, que Testas connaissait, chez qui l'illusionnisme photographique des décors et des objets côtoie une invention pure notamment des personnages. Bien que ce processus d'assemblage et de recomposition occasionne des erreurs factuelles, l'important était de séduire l'œil du spectateur européen par une apparence réelle, quitte à créer des œuvres qui paraissent aujourd'hui incongrues.

Le style précis, voire documentaire, de Testas confère à son dessin une idée de réalisme ; il s'agit, par la représentation d'éléments choisis, d'accréditer par leur présence une valeur historique ou archéologique au sujet peint et ainsi le situer dans le temps et dans l'espace. Avec des personnages inventés dans un décor plausible, l'intention de Testas était de condenser en une seule scène un ensemble d'éléments visuels permettant de reconstruire une idée globale. En ce sens, il est possible de rapprocher son œuvre orientaliste de certaines peintures d'Alma-Tadema dont on sait qu'il s'intéressait aux découvertes archéologiques et qu'il visitait des musées pour représenter précisément les objets dans ses scènes avec la même intention.

Cependant le rapprochement avec Gérôme doit être relativisé : premièrement, le faire précis du Français n'a pas du tout influencé Testas. Ensuite, sa tendance à l'érotisme facile, amené par la sensualité suggestive d'une odalisque, n'apparaît pas chez le Néerlandais qui représenta vers 1868 la seule almée de sa carrière, vêtue avec décence (fig. 65), où la grâce du geste prend le pas sur la séduction.

Ce dessin fut réalisé dans le cadre d'un second séjour en Orient que Testas entreprit sur l'invitation de Gérôme, accompagné d'élèves et d'amis de ce dernier. Ce voyage d'agrément, voué à « rencontrer des motifs de tableaux et les peindre »<sup>779</sup> selon Paul Lenoir, fut l'occasion pour Testas de renouveler son inspiration par la découverte de paysages et de sites nouveaux. Au retour, il abandonnera

---

<sup>778</sup> AMIOT-SAULNIER Emmanuelle, « La muse d'Orient, du fantasme à la pureté géométrique », dans Emmanuelle AMIOT-SAULNIER (dir.), *L'Orient des peintres. op. cit.*, p. 80.

<sup>779</sup> LENOIR Paul, *op. cit.*, p. 1.

les sujets inspirés de l'Égypte antique et donnera plus de diversité à son orientalisme, proposant aux expositions des vues du Caire mais aussi des villes du Levant (fig. 68, 69). La lumière intense, les diversités des géographies vues, parfois aux couleurs spectaculaires, et la particularité des Orientaux rencontrés feront le bonheur des voyageurs qui ont multiplié les relevés et ont ainsi constitué un répertoire de formes et de modèles dans lequel ils ont pu puiser pour raviver leurs souvenirs et peindre des sujets nouveaux. Ce fut l'occasion pour Testas de rencontrer des artistes dont il a apprécié la compagnie et avec qui il garda contact. Leur enthousiasme sur les œuvres à réaliser au retour lui donna l'envie de venir travailler à Paris où Gérôme lui avait promis son aide mais ce projet resta sans suite. Cependant il n'est pas exclu qu'il soit retourné à Paris, notamment en 1878 lorsque ses œuvres furent présentées à l'Exposition universelle, mais nous n'en avons pas la preuve. L'influence de ses compagnons de voyage sur son art est difficilement mesurable ; le style du Néerlandais ne subit pas d'évolution marquante.

L'orientalisme ne trouvait que peu de résonance aux Pays-Bas : les potentiels acheteurs favorisaient davantage les vues de la mer du Nord que celles de la mer Rouge et les peintres, qui ne voyageaient encore que très rarement en Orient – la vogue de cette destination séduira les artistes surtout après les années 1870 –, n'abordaient l'orientalisme que de manière exceptionnelle et toujours de manière distancée, sans y être allés, copiant les œuvres d'artistes voyageurs étrangers ou imaginant des odalisques dans des compositions discordantes au décor invraisemblable.

Ainsi, Famars Testas déménagea à Bruxelles, où il vivra de 1871 à 1891, pour trouver un marché de l'art qui lui était plus favorable car plus ouvert à l'orientalisme et tourné vers l'international. En Belgique, Testas a côtoyé la « colonie d'artistes hollandais »<sup>780</sup>, pour citer Saskia de Bodt, qui n'a pas eu d'influence sur l'évolution de son style mais qui lui permit d'intégrer des cercles influents lui permettant de présenter ses réalisations à des expositions locales. Il y retrouva Willem Roelofs de qui il était très proche et y rencontra Henry Hymans (fig. 115), critique et historien d'art éminent, avec qui il a dû entretenir, au moins, des rapports cordiaux. Les années 1870 semblent avoir été les plus intéressantes dans la carrière de Famars Testas : il participa à de nombreuses manifestations en Belgique et aux Pays-Bas, et même à plusieurs Expositions universelles, ses œuvres sont entrées dans les collections royales belges et la maison Goupil a proposé plusieurs de ses œuvres à la vente. Celles-ci sont essentiellement de style orientaliste et se composent de paysages ou de rues orientales animés de scènes de genre (fig. 109-114) ; ils associent souvent une rigueur dans la représentation de certains éléments à l'invention de motifs et de scènes. Ses recompositions sont peuplées d'Orientaux ambigus qui évoquent davantage un collage de notes éventuellement prises sur le vif qu'une composition issue entièrement de l'esprit du peintre (fig. 137-144). Testas utilisait régulièrement les mêmes codes et les

---

<sup>780</sup> BODT Saskia de, *op. cit.*, 1995.

mêmes artifices pour animer ses arrière-plans devant lesquels sont figurés des personnages aux poses un peu statiques. Les mêmes cavaliers habillés avec une régularité vestimentaire sans pareille, les enfants guidant un âne, les personnages de dos regardant la scène, des femmes dans des activités quotidiennes occupent les espaces créés par l'artiste. Parfois il existe de vraies surprises où le sujet, inspiré directement par un souvenir, induit un arrangement et un jeu de couleurs remarquables où le naturel de la composition l'emporte sur la raideur des sujets et sur une convention des poses. Ces représentations révèlent incontestablement le talent de Testas (fig. 1, 60, 68, 69).

En parallèle de cette production orientaliste, Testas diversifiera sa production dans une multitude de sujets qui, la plupart du temps, sont des créations qui n'ont pas de prétention à être exposées. Il s'agit de sujets d'histoire, religieuse, littéraire ou contemporaine, des portraits, des paysages, des dessins intimistes de vie de famille, des natures mortes. Ce type de production témoigne de son talent de coloriste qui ne s'est estompé ni au fil des années, ni en fonction des sujets.

Les années 1880 seront celles où Testas fut moins présent aux expositions mais il s'est consacré à sa vie de famille et à des projets éditoriaux, délaissant les sujets orientalistes. Les dessins qu'il a produits pour les romans historiques de Jacob van Lennep et le recueil de textes de Bernard ter Haar témoignent d'un autre aspect spécifique de son œuvre, hérité de sa formation classique académique : l'importance du trait, circonscrivant une forme avec précision, rigueur et souplesse, témoigne de son habileté à représenter des scènes historiques et se trouve être d'une grande modernité car il correspond au langage graphique utilisé dès le début du XX<sup>e</sup> siècle par les précurseurs de la ligne claire, style associé à l'école belge de bande dessinée. En effet, certains croquis de Famars Testas, ébauches pour les illustrations des récits de van Lennep, présentent une filiation étonnante avec cette école (KT 1816, 1822). La spontanéité et la vivacité de certains dessins les rend parfois plus intéressants que l'œuvre aboutie dont ils sont l'ébauche. Lors de ces dernières années Famars Testas échangea longuement avec l'éditeur à propos de ces illustrations et de leur reproduction photomécanique ; sa connaissance en photographie entraîna des exigences pour reproduire ses dessins en conservant une valeur de tons esthétique. Son retrait de la vie culturelle et sa maladie contractée en Orient en 1858 n'ont pas entravé son professionnalisme et le soin qu'il apporta à ses réalisations et à leur reproduction.

## B. Le style de Willem de Famars Testas.

Les moyens graphiques propres au style de Testas, qui s'est précisé jusque dans les années 1860 pour être d'une remarquable constance le reste de sa vie, sont nombreux et ont été abordés au fil de cette étude. Il convient qu'ils soient rassemblés ici afin de le circonscrire et le définir. L'art de Testas se distingue avant tout par son intérêt pour la ligne, surtout visible dans les dessins préparatoires, son sens du coloris d'une grande virtuosité et sa maîtrise des valeurs de ton. Une attention portée aux détails

architecturaux et aux ornements s'est traduite par un aspect documentaire des œuvres où se retrouvent des citations précises de relevés effectués en Orient.

Ses œuvres représentent essentiellement des scènes de genre orientaliste et des scènes d'histoire pour ses illustrations. Ces dernières, étant contraintes par le récit, ne favorisent pas une liberté de création dans la composition. Les sujets d'Orient, eux, sont plus variés et offrent un panel des sites traversés : des vues urbaines du Caire, de Jérusalem ou de Damas, des paysages souvent bordés par l'eau (le Nil, la mer Rouge, la mer morte, le lac de Tibériade, une rivière en Syrie, une oasis) ou caractérisés par leur topologie singulière (comme le site de Pétra ou les pyramides de Gizeh). Les scènes de genre prenant place dans une ville orientale générique, imaginée à partir des souvenirs de l'artiste, sont également typiques du son style. Elles sont peuplées d'Orientaux, inspirés des souvenirs et des notes prises sur le vif, mais réinterprétés en personnages que le public occidental attendait trouver dans une telle représentation de l'Orient. D'autre part, l'application employée par Famars Testas à les peindre, rend les personnages peuplant des œuvres peu spontanés et davantage statiques que mus par un sentiment de vie : des hommes au repos ou debout, des cavaliers, des femmes voilées occupées à leur activités quotidiennes et ordinaires ou marchant chargées de produits, des enfants et des animaux.

La figuration des personnages se définit par une certaine schématisation des visages, une répétition des poses et une systématisation des costumes arabes : de longs vêtements dissimulant le corps pour les femmes et des tenues traditionnelles assez simples pour les hommes (long manteau, culotte bouffante, ceinture en tissu, turban). Ces habits, malgré leur duplication, offrent néanmoins une multitude de couleurs. Ainsi, la variété est limitée et la précision des traits n'est pas recherchée – alors que Testas en était capable comme le prouvent les portraits qu'il a réalisés.

Une autre caractéristique est l'intérêt porté sur la représentation précise d'objets, de détails pittoresques ou de décors architecturaux. L'intérêt de Testas pour l'architecture islamique se remarque dans la reproduction des ornements en relief gravés dans la pierre encadrant les ouvertures, des revêtements de céramiques, de l'alternance de pierres claires et foncées – technique de l'*ablaq* –, de la multiplication des corbeaux sculptés, des moucharabihs et des ornements métalliques. Ces détails se retrouvent dans les sources utilisées par Testas : ses carnets de croquis, ses calques et croquis rapides sur feuilles volantes, ses photographies et parfois les planches des ouvrages de Prisses d'Avennes. Il les a choisis et les a placés savamment dans ses compositions. L'emploi de ces détails pour « orientaliser » et accorder une véracité à une scène peinte était identique chez Jean-Léon Gérôme.

### C. Sites et rencontres. La mécanique d'une vie d'artiste.

Au fil des recherches effectuées, nous avons tenté de révéler dans quelle mesure les rencontres que fit Testas et les voyages qu'il exécuta l'ont suffisamment marqué en tant qu'artiste et ont guidé sa production.

Willem de Famars Testas eut le privilège de naître dans une famille où il put exprimer son talent et où, semble-t-il, une carrière dans l'art n'était pas exclue. À l'Académie de Dessin de La Haye il put se former et se perfectionner par l'acquisition des bases nécessaires à un peintre classique grâce à l'enseignement d'un professeur renommé. Ses deux voyages en Orient lui permirent, grâce à la rencontre de fortes personnalités qui ont compté pour lui, de découvrir des géographies et des cultures, de confirmer son talent en s'engageant dans la production d'œuvre de genre orientaliste. Il profita de Bruxelles et de ses milieux influents qu'il intégra pour profiter des expositions, des contacts et du marché de l'art. Testas sut entretenir ses relations amicales et professionnelles pour mener une vie d'artiste. L'attention portée à une œuvre qui reste encore discrète permet d'en souligner l'intérêt, et de dévoiler le tempérament du peintre, formé par ses rencontres et ses voyages, qui s'est voulu résolument moderne par le choix de sujets nouveaux dans son pays.

Outre les deux voyages en Orient suffisamment documentés, les faits assurés manquent pour retracer sa vie. Le parti de se tourner vers les œuvres pour répondre à certaines questions en engendra de nouvelles, avec un constat : autant son œuvre s'avérait abondant, autant s'imposait la variété des sujets abordés. La diversité qui caractérise la production de Famars Testas fut longtemps négligée au profit de l'orientalisme seul. Les scènes d'histoire, les projets d'illustrations et les sujets prosaïques constituent une production qui révèle un penchant haguenois de l'artiste qu'on ne lui soupçonnait pas jusqu'alors et qui révèle aussi de nouveaux contacts qui pouvaient sembler insignifiants mais sont utiles pour cerner davantage sa personnalité. Cette production foisonnante témoigne-t-elle d'une hésitation, d'une recherche constante, de l'affirmation d'un style imprégné de références et original à la fois ? Faut-il considérer Famars Testas comme seulement un artiste orientaliste ? Il convient de replacer cet artiste dans son contexte historique et de constater qu'il se fonde dans les mouvements picturaux de son époque et même temps qu'il s'en démarque par sa touche, sa sensibilité et surtout le choix de ses sujets.

Les rencontres de Famars Testas lui ont permis de forger un style et d'entreprendre des voyages qui ont structuré sa vie et son œuvre. Elles furent donc essentielles dans la constitution de son tempérament. Les voyages ont déterminé l'ensemble de son œuvre à venir et ont entraîné des changements de style, créé des perspectives artistiques entièrement nouvelles, impliqué des échanges et des contacts inspirants et amené vers des thèmes différents et inattendus. Willem de Famars Testas s'est nourri toute sa vie de l'Orient qui était fait pour lui d'un territoire, d'un paysage, d'une lumière. Mais aussi fait d'histoire ; il y retrouve les sites de l'Antiquité biblique et égyptienne et une culture toujours vivante qu'il ne considère toutefois pas comme une Antiquité préservée mais comme une science exotique, intéressante en tout point de vue car foncièrement nouvelle pour lui. L'Orient de Famars Testas, c'est enfin celui des peintres qui l'ont précédé, qu'il a pu découvrir lors d'expositions ou grâce à des reproductions et qui ont pu nourrir l'imagination bientôt confrontée à la réalité. Mais cette culture visuelle ne constitue pas une filiation et force est de constater qu'il est résolument à part.

L'orientalisme d'une part et le succès de ses illustrations d'autre part permirent à Testas de s'imposer sur la scène artistique et auraient pu lui permettre une postérité. Mais la maladie, une production s'amenuisant dans les années 1880, son retour aux Pays-Bas et les « trous » dans sa carrière n'y ont pas contribué.

Lorsqu'il meurt à Arnhem en 1896, aucune nécrologie substantielle n'est rédigée et aucun hommage ne semble lui avoir été rendu. Bien qu'en 1897 deux œuvres soient exposées par Pulchri Studio à La Haye, en 1899 les informations le concernant se révélaient déjà minces et, en 1903, il fut incorrectement classé comme peintre de second ordre de l'École de La Haye dans l'ouvrage de synthèse sur l'art hollandais du XIX<sup>e</sup> siècle de Gerarda Hermina Marius. Dès sa disparition, la mécanique de l'oubli était en marche. Mais faut-il rappeler qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art néerlandais s'engageait vers une esthétique moderne qui mobilisait les attentions publiques et critiques.

Longtemps restée méconnue et injustement oubliée, l'œuvre de Famars Testas suscite un intérêt nouveau au regard du marché de l'art et des ventes qui se multiplient depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Souhaitons que la découverte de documents et d'autres œuvres puisse éclaircir les zones d'ombre qui subsistent et que les futures recherches et expositions puissent rendre à Famars Testas la place qu'il mérite.

### SOURCES D'ARCHIVES

- Amsterdam, Stadsarchief, série 15030. Inventaris van de Collectie Stadsarchief Amsterdam: bibliotheek ; cote n° 94610 (Catalogue d'une importante collection de livres sur la théologie [...] et de la riche collection d'armes, léguée par le regretté M. W. de Famars Testas, dernièrement peintre à Bruxelles, 1901).
- Arnhem, Gelders Archief, série 0207. État civil de la province de Gueldre ; cote n° 410 (1896, 24 mars, acte de décès de Willem de Famars Testas).
- La Haye, Nationaal Archief, cote n° 2.01.12. Inventaris van het archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, 1796-1813, portefeuille 896 ; 1806, 2 décembre : rapport d'une commission composée de messieurs Meerman, Van Stirum, Flament et Thibault.
- La Haye, Gemeentearchief, série 0058-01. Academie van Beeldende Kunsten ; cotes n°s 0.1.1 et 0.2.1 : changement de structure administrative de l'Académie réunie de Dessin de La Haye (1821).
- Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, archives liées à Willem de Famars Testas, cote : 19.6.1/1 (journal 1858-1869), 19.6.1/2 (journal 1868), 19.6.2/1 (courriers de Willem à ses parents 1858-1860), 19.6.2/3 (courriers d'amis français de Willem 1858 et 1868-1869) ; 19.6.3/1-3 et F 1989/1.1-8 (documentation graphique et photographies).
- Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, série Y13. Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre ; 1840, 16 janvier : demande de plâtres pour l'Académie de dessin de La Haye.
- Utrecht, Het Utrechts Archief, Série 481. État civil des communes de la province d'Utrecht, 1811-1902 ; cote n° 963-04 (1856, 13 janvier : modification du nom de famille d'Hendrik Joan de Famars Testas) ; cote n° 293-03 (1882, 1<sup>er</sup> juin : acte de mariage de Willem de Famars Testas et Johanna Françoise Leonardine van der Mandere) ; cote n° 13752 (Adresboek der stad Utrecht 1871-1872). Série 1007-2. Mairie d'Utrecht, 1813-1969 ; cote : 7760 (Registre de la population 1890-1899).

### SOURCES PRIMAIRES

- (s.n.), « Kunstnerigten », *Kunstkronijk. 1843-1844*, 1844.
- (s.n.), *Catalogue de l'école moderne formant la collection de feu M. Neuville D. Goldsmid de La Haye et dont la vente aura lieu hôtel Drouot, le samedi 6 mai 1876*, Paris, impr. Pillot fils aîné, 1876.
- (s.n.), *Dessins anciens, collections : feu M.-H. L. Rompel a Harlem et de M.-A. J. Nijland a Utrecht*, cat. vente (Amsterdam, De Vries, 14 avril 1908), 1908.
- (s.n.), *Exposition universelle de Paris en 1878. Catalogue spécial des produits exposés par le royaume des Pays-Bas*, La Haye : Giunta d'Albani, 1878.
- (s.n.), *International Exhibition 1876 Official Catalogue, Part. II, Art Gallery, Annexes, And Out-Door Works of Art, Department IV – Art*, Philadelphie, John R. Nagle & Cie, 1876.
- BAUMHAUER Eduard Hendrik von, *Verlag aan Zijne excellentie den Minister van Binnenlandsche Zaken over de Nederlandsche Afdeeling op de Internationale Tentoonstelling gehouden te Philadelphia van 10 mei tot 10 november 1876*, Haarlem, De Erven Loosjes, 1877.
- BEACH LAWRENCE William, « Intervention des cinq grandes puissances dans la révolution belge de 1830 », dans *Commentaire sur les éléments du droit international et sur l'Histoire des progrès du droit des gens de Henry Wheaton*, t. 2, Leipzig, Brockhaus, 1869.
- BERG Jacobus Everardus Josephus van den, *Méthode pour apprendre à connaître et à dessiner correctement le placement des os, les articulations et les mouvements de corps de l'homme, par le moyen d'une proportion*, La Haye, Société néerlandaise pour les Beaux-Arts, 1842.
- BERG Jacobus Everardus Josephus van den, *Leerwijze der perspectief om door het bepalen en gebruik der vergaderpunten van wijkende lijnen en zonder horizontale of verticale projectieën voorwerpen, hunne slagschaduw en spiegeling af te teekenen : voor beoefenaars der beeldende kunst*, Utrecht, J.D. Doorman, 1854.
- BLANC Carles, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, 1878.
- CHARMES Gabriel, *Cinq mois au Caire et dans la Basse Égypte*, t. II, Paris, Charpentier, 1880.
- DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, s.l. (Paris), 1856.
- DU CAMP Maxime, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris, Pillot et Fils aîné, 1854.
- DU CAMP Maxime, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *L'art dans les deux mondes : peinture et sculpture*, t. 1, Paris, Plon, 1878.
- DUMAS F.G. (dir.), *Catalogue illustré officiel de la section des Beaux-Arts de l'Exposition Universelle d'Amsterdam en 1883*, Paris, Baschet ; Amsterdam, van Bakkenes, 1883.
- FAU Julien, docteur, *Anatomie des formes extérieures du corps humain à l'usage des peintres et sculpteurs*, Paris, Méquignon-Marvis fils, 1845.
- FEYDEAU Ernest, *Théophile Gautier : souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1874.

- FRITH Francis, *Lower Egypt, Thebes, and the Pyramids*, 2 vol., Londres-Glasgow-Édimbourg, William Mackenzie, 1862.
- GAUTIER Judith, *Le Collier des jours. Souvenirs de ma vie*, Paris, Félix Juven, 1904.
- GAUTIER Théophile, « À mon ami Gérard de Nerval, au Caire », *La Presse*, 25 juillet 1843.
- GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1845.
- GAUTIER Théophile, « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, t. XXI, juillet 1848.
- GAUTIER Théophile, « Opéra – Moïse, de Rossini », *La Presse*, 8 novembre 1852.
- GAUTIER Théophile, *Constantinople*, Paris, Michel Lévy, 1853.
- GAUTIER Théophile, *L'Orient*, 2 vol., Paris, Charpentier, 1882.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *La Peinture à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Dentu, 1855.
- GRAM Johan, *De Schildersconfrerie Pictura en hare academie van beelende kunsten te 's Gravenhage 1682-1882*, Rotterdam, Elsevier, 1882.
- HAAR Bernard ter, *Gedichten van Benrard ter Haar geillustreerd door nederlandsche schilders*, La Haye, Thieme, 1876.
- ISRAËLS Jozef, *Spanje, een reisverhaal*, La Haye, Nijhoff, 1899.
- JOMARD Edmé François, *Banquet de l'expédition d'Égypte. Allocution du président, 31 mars 1862*, Paris, Chaix, 1862.
- LAMARRE Clovis et LA BLANCHERE René de, *Les Pays-Bas et l'Exposition de 1878*, Paris, Charles Delagrave, 1878.
- LEFEBVRE Casimir, *Guide du peintre-coloriste : comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile*, Paris, Desloges, 1858.
- LENOIR Paul, *Le Fayoum, le Sinaï et Pétra. Expédition dans la Moyenne Égypte et l'Arabie Pétrée*, Paris, Plon, 1872.
- LYCKLAMA A NIJEHOLT Tinco Martinus, *Voyage en Russie, au Caucase et en Perse, dans la Mésopotamie, le Kurdistan, la Syrie, la Palestine et la Turquie, exécuté pendant les années 1865, 1866, 1867 et 1868*, Paris, Arthus Bertrand, 1872-1874, 4 vol.
- MANDER Karel van, *Le livre des peintres. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands* (Henri Hymans, trad.), Paris, s.n., 1884-1885.
- MARIUS Gerarda Hermina, *De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw*, La Haye, Nijhoff, 1903 (1920 : version révisée ; 1909 : version anglaise).
- MAARSCHALK H., *Geschiedenis van de Orde der Vrijmetselaren in Nederland, met toestemming van het college van Groot-officieren*, Bréda, P. B. Nieuwenhuljs, 1872.
- MASSON Frédéric, « J.-L. Gérôme peintre de l'Orient », *Figaro illustré*, n° 136 (juillet 1901).
- MOES Ernst Wilhelm et BIEMA Eduard van, *De Nationale Konst-Gallery en het Koninklijk Museum: bijdrage tot de geschiedenis van het Rijksmuseum*, Amsterdam, Frederik Muller, 1909.
- MOREAU-VAUTHIER Charles, *Gérôme, peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906.
- PRISSE D'AVENNES Émile, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*, Paris, Veuve Morel et Cie, 1869-1877.
- PRISSE D'AVENNES Émile, *L'Histoire de l'art égyptien d'après les monuments, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine*, Paris, Arthus Bertrand, 1858-1879.
- PRISSE D'AVENNES Émile, *Monuments égyptiens, bas-reliefs, peintures, inscriptions, etc., d'après les dessins exécutés sur les lieux par E. Prisse d'Avennes, pour faire suite aux Monuments de l'Égypte et de la Nubie, de Champollion le Jeune*, Paris, Didot frères, 1847.
- RAADT Johann Theodor de, « Guillaume de Famars Testas », *Société d'Archéologie de Bruxelles. Annuaire*, t. 8, Bruxelles, Alfred Vromant et Cie, 1898.
- REVILLE Albert, « Le Romancier national de la Hollande - Jacob van Lennep et ses œuvres », *Revue des Deux Mondes*, 2<sup>e</sup> période, vol. 77, n° 4 (octobre 1868), pp. 864-891 1868.
- RODIER Georges, *L'Orient : journal d'un peintre, dessins de l'auteur*, Paris, Victor Havard, 1889.
- ROLIN-JAEQUEMYS Gustave, *Exposition historique de l'art belge 1830-1880, catalogue*, Bruxelles, Félix Callewaert, 1880.
- ROOSES Max (dir.), *Het schildersboek. Nederlandsche schilders der negentiende eeuw in monographieën door tijdgenooten*, Anvers, De Nederlandsche boekhandel, 1899.
- Royal Commission of the Netherlands, *International Exhibition, Philadelphia 1876. Special catalogue of the Netherland section*, Amsterdam, C. G. van der Post, (s.d. [1876]).
- SCHELTEMA Jacobus, « Redevoering over de Confrerie en Akademie van Pictura in 'Sgravenhage », *Geschied- en letterkundig mengelwerk*, t. 3, Utrecht, J. G. van Terveen, 1823.

## ARTICLES ET OUVRAGES

- ACKERMAN Gerald M., *Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie, ACR, 2000 (1992).
- ALLAIN Thierry, NIJENHUIS-BESCHER Andreas et THOMAS Romain, *Les Provinces-Unies à l'époque moderne. De la Révolte à la République batave*, Malakoff, Armand Colin, 2019.
- ANDRIES Pool, « Fotografie in de 19e eeuw », *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 22<sup>e</sup> année, n° 3 « Fotografie uit de pionierstijd », été 1984.
- AUBENAS Sylvie et LACAMBRE Jacques, *Voyage en Orient*, Paris, Hazan, 1999.
- BARGUE Charles et GEROME Jean-Léon (Gerald ACKERMAN, éd.), *Cours de dessins*, Courbevoie, ACR, 2011.

- BARROW Rosemary, *Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Phaidon, 2001.
- BEHRENS-ABOUSEIF Doris et DENOIX Sylvie, « Le Caire », dans Jean-Claude GARCIN (dir.), *Grandes villes méditerranéennes du monde musulman médiéval*, Rome, École française de Rome, 2000.
- BODT Saskia de, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gand, Snoek-Ducaju & Zoon, 1995.
- BOOM Mattie, « Teken en licht. De fotograaf A. Jarrot en beeldend kunstenaar Willem de Famars Testas in Egypte, 1858-1860 », *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 42, n° 3, 1994.
- BONNET Alain. *L'enseignement des arts au XIX<sup>e</sup> siècle : la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 à la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BOYER Ferdinand, « Une conquête artistique de la Convention : les tableaux du stathouder », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1970.
- BOYER Ferdinand, « Comment fut décidée en 1815 la restitution par la France des œuvres d'art de la Belgique », in *Bulletin de la Société belge d'études napoléoniennes*, t. LIII, 1965.
- BRAAS-PARSER Joke, « Willem de Famars Testas (1834-1896) een vroege Nederlandse oriëntalist », *Teylers Museum magazijn*, 17 (automne 1987).
- BROGNIEZ Laurence (dir.), *Écrits voyageurs. Les artistes et l'ailleurs*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », 2012.
- BRUNERIE Candice, « Les éditions illustrées de l'œuvre de Théophile Gautier », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 32, « Peau de tigre » : *Mélanges, Actualité, Critique*, 2010.
- BRUMMEL Leendert, « De zorg voor Kunsten en wetenschappn onder Lodewijk Napoleon », *Publicaties van het Genootschap voor Napoleontische Studiën*, t. I (1951).
- BURG Martijn van der et HOOGELAND Karin, « 'De ware Hollander?' Het nationale cultuurbeleid van koning Lodewijk Napoleon », *Skript Historisch Tijdschrift*, 28.1 (2014).
- BUSTARRET Claire, « Du Nil au Yémen. Bartholdi photographe », *Histoire de l'art*, n° 7, 1989.
- BYVANCK Alexander Willem, « Het Museum van Reproductief van Beeldhouwkunst te 's Gravenhage », *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 13<sup>e</sup> année, n° 1-2, 2<sup>e</sup> série, juin 1920.
- CARRE Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, t. 2, Le Caire, IFAO, 1932.
- CENSE Anne Marion, « Hendrick Valkenburg in Zandvoort », *De Klink*, n° 129, hiver 2013.
- CENSE Anne Marion, *Zandvoort op linen. De lustplaats als inspiratiebron voor kunstenaars*, Zandvoort, Genootschap Oud Zandvoort (Société du vieux Zandvoort), 2011.
- CENSE Anne Marion, « Leonard Johannes Eymer (1843-1895) in Zandvoort », *De Klink*, n° 101, janvier-mars 2006.
- CENSE Anne Marion, « Willem de Famars Testas in Zandvoort », *De Klink*, n° 99, avril-juin 2006.
- CREST Xavier du, *De Paris à Istanbul, 1851-1949. Un siècle de relation artistiques entre la France et la Turquie*, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 2009.
- DACOSTA KAUFMANN Thomas, EGGER Anne et OTTENHEYM Konrad (dir.), *L'art flamand et hollandais. Belgique et Pays-Bas, 1520-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002.
- DEL PLATO Joan, *Multiple Wives, Multiple Pleasures. Representing the Harem, 1800-1875*, Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 2002.
- DELACROIX Eugène (éd. établie par Michèle HANNOOSH), *Journal*, Paris, José Corti, 2009.
- DEPELCHIN Davy, « Pays rêvé, pays réel ; le Maroc des artistes belges », dans Ahmed MEDHOUNE et al., *L'immigration marocaine en Belgique, mémoires et destinées*, Mons, Couleur Livres, 2015.
- DUGNAT Gaité et SANCHEZ Pierre (dir.), *Dictionnaire des graveurs, illustreurs et affichistes français et étrangers, 1673-1950*, 5 vol., Dijon, L'Échelle de Jacob, 2001.
- FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *Reisschetsen uit Egypte 1858-1860*, Maarsen, Gary Schwartz ; La Haye, SDU, 1988.
- FAMARS TESTAS Willem de (RAVEN Maarten, éd.), *Willem de Famars Testas : De schilderskaravaan. 1868*, Leyde, Ex Oriente Lux ; Louvain, Peeters, 1992.
- FLAUBERT Gustave (Jean BRUNEAU, éd.), *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 (1973).
- FONT-REAUUX Dominique de, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012.
- GAUTIER Théophile (Marc EIGELDINGER éd.), *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, collection « Classiques », 2016 (1985).
- GAUTIER Théophile (Madeleine COTTIN, éd.), *Voyage pittoresque en Algérie (1845)*, Genève, Droz, 1973.
- GIRAULT René, *Peuples et nations d'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Vanves, Hachette, 1996.
- GODIN Frederick Theodoor Johannes, *Antiquity in Plaster. Production, reception and destruction of plaster copies from the Atheniam Agora to Felix Meritis in Amsterdam*, thèse sous la direction de D.C. van den Boom, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam (Sciences humaines), septembre 2009. Disponible en ligne : <https://hdl.handle.net/11245/1.319485> (consulté le 10 février 2020).
- GROSS Linda P. et SNYDER Theresa R., *Philadelphia's 1876 Centennial Exhibition*, Chicago, Arcadia, 2005.
- GUEDRON Martial, « L'enseignement de l'anatomie artistique en France et la question de la dissection », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n°2, 2004.
- HARTOG Rudo den, *Groet Molletje van mij. Alexander Mollinger, een Utrechtse schilder op de drempel van de Haagse School*, Vianen (Vijfheerenlanden), Optima, 2008.

- HAUDRERE Philippe, *Les Compagnies des Indes orientales. Trois siècles de rencontre entre Orientaux et Occidentaux (1600-1858)*, Paris, Desjonquère, 2006.
- HEFFER Jean et SERMAN William, *Le XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1914)*, Vanves, Hachette, collection « Université Histoire », 2019.
- HETEREN Marjan van, « La peinture aux Pays-Bas de 1750 à 1914 », dans Thomas DACOSTA KAUFMANN, Anne EGGER et Konrad OTTENHEYM (dir.), *L'art flamand et hollandais. Belgique et Pays-Bas, 1520-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002.
- HETEREN Marjan van, JANSEN Guido et LEEUW Ronald de (dir.), *The Poetry of Reality. Dutch painters of the nineteenth century*, Zwolle, Waanders ; Amsterdam, Rijksmuseum, 2000 (version néerlandaise : *Poëzie der werkelijkheid. Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*).
- HITZEL Frédéric, *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres voyageurs à la Sublime Porte*, Courbevoie, ACR, 2002.
- HOOGENBOOM Annemieke, *De Stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leyde, Primavera, 1993.
- HOND Jan de, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur, ca. 1800-1920*, thèse en histoire de l'art dirigée par S.C.J.J. Kortmann (soutenue le 24 janvier 2008 à l'Université Radboud, Nimègue), Leyde, Primavera, 2008.
- HOND Jan de, « Nederlandse oriëntalistes », *Kunstschrift*, n° 2004-5 (numéro thématique *Nederland en de Oriënt* publié à l'occasion de l'exposition « Fata Morgana. De verbeelding van het Oosten: Nederlandse oriëntalistes 1830-1930 » ; Bois-le-Duc, Nordbrabants Museum, 25 septembre 2004 - 9 janvier 2005).
- HONDERS Adriaan Caspar, s.v. « Haar, Bernard ter », dans Doede NAUTA et al., *Biografisch lexicon voor de geschiedenis van het Nederlands protestantisme*, 2<sup>e</sup> édition, Kampen, J.H. Kok, 1983.
- JACOBS P.M.J.E. *Beeldend Benelux. Biografisch handboek*, Tilbourg, Stichting studiecetrum voor beeldende kunst, 2000.
- JOURDAN Annie (dir.), *Louis Bonaparte : Roi de Hollande*, Paris, Nouveau Monde, 2010.
- KALMAR Ivan, *Early Orientalism. Imagined Islam and the Notion of Sublime Power*, Abingdon, Routledge, 2011.
- KAPPELLE Jeroen, « Willem de Famars Testas (1834-1896) en de rommelige totstandkoming van de geïllustreerde prachttuitgave van Jacob van Lenneps Romantische werken », dans Adrianus Maria KOLDEWEIJ et Anna Cecilia KOLDEWEIJ (dir.), *De verbeelder verbeeld(t): boekillustratie en beeldende kunst*, Nimègue, Vantilt, 2017.
- KNOLLE Paul, « Het departement der tekenkunde van Felix Meritis », *Documentatieblad werkgroep Achttiende eeuw*, n° 59/60 (1983).
- LACOSTE Anne, *Felice Beato. A photographer on the Eastern Road*, Los Angeles, Getty Publications, 2010.
- LAFONT-COUTURIER Hélène (dir.), *État des lieux*, 2, Bordeaux, musée Goupil, 1999.
- LAFONT-COUTURIER Hélène, « La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question », *Revue de l'art*, 112, 1996.
- LEEUW Ronald de, *De Collectie Europa. Het verzamelen van buitenlandse kunst in Nederland* (Discours inaugural 20 novembre 1995), Zwolle, Drukkers, 1996.
- LEEUW Ronald de, « Nederlandse oriëntalistes », *Jong Holland*, n°3, 1985.
- LEPAGE Jean, *L'Orient fantasmé*, Paris, Somogy éditions d'art ; Narbonne, musée de Narbonne, 2011.
- LEVALLOIS Michel et MOUSSA Sarga (dir.), *L'orientalisme des saint-simoniens*, actes du colloque international (Paris, Institut du monde arabe, 26 - 27 novembre 2004), Paris, Maisonneuve & Larose, 2006.
- LICHTENSTEIN Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale*, t. IV, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2015.
- LIEFDE-VAN BRAKEL Tiny de, *Zonder vlijt geen zegen. Philip Sadée, schilder uit de Haagse School. 1837-1904*, Zwolle, Waanders, 1989.
- LOTRINGEN Cees van, « 200 jaar DNB: vanuit Amsterdam het wijde Europa in », *DNB Magazine*, n° 1, 2014. Disponible en ligne : [https://www.dnb.nl/binaries/DNBMagazine1\\_tcm46-308551.pdf](https://www.dnb.nl/binaries/DNBMagazine1_tcm46-308551.pdf) (consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2019).
- LUNSINGH SCHEURLEER Theodor Herman (dir.), *1808-1958 Het Rijksmuseum*, La Haye, Staatsdrukkerij- en Uitgeverijf, 1958.
- MAST Michiel van der, « Alexine Tinne en het toerisme », *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, t. 95, La Haye, Nijhoff, 1980 (1978).
- MOLENAAR Q.M.M., *Willem de Famars Testas (1834-1896)*, thèse sous la direction de Richard Bionda, Amsterdam, Vrije Universiteit Amsterdam (Sciences humaines – histoire de l'art), novembre 1995, non publiée. Exemplaire de l'université non localisé ; copie partielle consultable au bureau de la conservation du Teylers Museum, Haarlem.
- MOLS Luitgard, « Islamic art and architecture through the eyes of Testas. Documentary drawings and genre scenes », dans Arnoud Jan VROLIJK et Jan P. HOGENDIJK (dir.), *O ye Gentlemen. Arabic Studies on Science and Literary Culture in honour of Remke Kruk*, Leyde-Boston, Brill, collection « Islamic Philosophy, Theology and Science. Texts and Studies », vol. 74, 2007.
- MULLER Sheila D. (dir.), *Dutch Art: An Encyclopedia*, Abingdon, Routledge, 2011 (1997).
- NOCHLIN Linda, *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle* (Oristelle Bonis, trad.), Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1995 (1989).
- OORSCHOT Leo, « Den Haag van 1350 tot 1860 », *A+BE – Architecture and the Built environment*, n° 6 (2014), numéro spécial *Conflicten over Haagse stadsbeelden. Van Willemspark tot Spuiforum*. Disponible en ligne : [https://journals.open.tudelft.nl/abe/article/view/Oorschot\\_article/790](https://journals.open.tudelft.nl/abe/article/view/Oorschot_article/790) (consulté le 22 janvier 2020).
- OZTUNCAY Bahattin, *James Robertson : Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*, Istanbul, Eren, 1992.
- PELTRE Christine, *Les orientalistes*, Paris, Hazan, 2018 (nouvelle édition augmentée).
- PELTRE Christine, *Les arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard découverte », 2006.
- PELTRE Christine, *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1995.
- PENOT Agnès, *La maison Goupil, Galerie d'art internationale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mare & Martin, 2017.

- PENOT Agnès, « La maison Goupil et la globalisation du marché de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Jacques VERGER (dir.), *La forme des réseaux : France et Europe (X<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/cths/680> (consulté le 20 octobre 2019).
- PINON Pierre, « L'Orient de Jean Nicolas Huyot : le voyage en Asie-Mineure, en Égypte et en Grèce (1817-1821) », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 73-74 (*Figures de l'orientalisme en architecture*), 1994.
- POUILLON François, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2012 (2008).
- POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel et BONNET Alain (dir.), *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, 2010.
- RAVEN Maarten, « Alma Tadema als amateur-egyptoloog », *Bulletin van het Rijksmuseum*, 28.3, 1980.
- RAVEN Maarten, « L'égyptomanie aux Pays-Bas : Alma-Tadema et Testas », dans Jean-Marcel HUMBERT (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque international organisé au musée du Louvre les 8 et 9 avril 1994, Paris-Bruxelles, 1996.
- REYNAERTS Jenny, *Mirror of Reality: 19th-Century Painting in the Netherlands*, Amsterdam, Rijksmuseum ; Bruxelles, Fonds Mercator ; New Haven, Yale University Press, 2020.
- REYNAERTS Jenny (dir.), *1800-1900* (Beverley Jackson, trad.), Amsterdam, Rijksmuseum, 2017.
- REYNAERTS Jenny, '*Het Karakter onzer Hollandsche School*'. *De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. 1817-1870*, Leyde, Primavera, 2001.
- RHEEDEN Herbert van, « The rise and fall of the plaster-cast collection at The Hague Academy of Fine Arts (1920-1960) », *Journal of the History of Collection*, 13, n° 2, 2001.
- RIETBERGEN Peter, *A Short History of the Netherlands*, Amersfoort, Bekking & Blitz, 2019.
- RIJDT Ribert-Jan te, « Keuze uit de aanwinsten: 19de-eeuwse Nederlandse tekeningen », *Bulletin van het Rijksmuseum*, n° 1/2, 2000.
- RIPHAAGEN J.G., *Inventaris van het archief van het genootschap Kunstliefde te Utrecht 1807-1977*, Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, 1983.
- RIONNET Florence, *L'atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris, RMN, 1996.
- SCHEEN Pieter A., *Lexicon nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1880*, La Haye, Pieter A. Scheen BV, 1981.
- SCHOONBAERT Lydia M.A. et CARDYN-OOMEN Dorine, *Tekeningen, aquarellen en prenten 19de en 20ste eeuw*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, 1981.
- SIEGENFUHR Romain, « Les photographies du Caire peintes par Willem de Famars Testas », dans Francine GIESE et Ariane VARELA BRAGA (dir.), *The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, Berne, Peter Lang, 2016.
- SIMONS Katrin, *Jacques Réattu (1760-1883). Peintre de la Révolution française*, Paris, Arthena, 1985.
- SIMON THOMAS Mienke, *De leer van het ornament. Versieren volgens voorschrift, 1850-1930*, Amsterdam, De Bataafsche Leeuw, 1996.
- SIRONVAL Margaret, *Album Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, Album de la Pléiade, 2005.
- STOLWIJK Chris, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leyde, Primavera Pers, 1998.
- STOULLIG Claire et HARENT Sophie, *Dessins de Jean-Léon Gérôme. La collection du musée des Beaux-Arts de Nancy*, Paris, Somogy éditons d'art ; Nancy, musée des Beaux-Arts, 2009.
- STRAUSS Walter L. et MEULEN Marjon van der, *The Rembrandt Documents*, New York, Abaris Books, 1979, 1656/12.
- STRIEN-CHARDONNEAU Madeleine van et KOK ESCALLE Marie-Christine, « Le français aux Pays-Bas (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) : de la langue du bilinguisme élitaire à une langue du plurilinguisme d'éducation », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n° 45, 2010.
- TEEFFELEN Mieke van, « Niets dan broze kalk... Het ontstaan en de teloorgang van een unieke collectie: de gipsafgietsels van het Haagse Museum voor Reproducties van Beeldhouwkunst, het Gipsmuseum », *Jaarboek Die Haghe*, 1996.
- THIESSE Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, collection « Points Histoire », 2001 (1999).
- THORNTON Lynne, *Les Orientalistes, peintres voyageurs, 1828-1908*, Courbevoie, ACR, 2001 (1983).
- THORNTON Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie, ACR, 1993 (1985).
- TRAUNECKER Claude et GOLVIN Jean-Claude (dir.), *Karnak : résurrection d'un site*, Paris, Payot, 1984.
- VERHAEREN Émile (Paul ARON, éd.), *Écrits sur l'art (1881-1892)*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1997.
- VOLAIT Mercedes, « Une entreprise autodidacte aux premiers temps de l'archéologie : "L'Égypte monumentale" d'Émile Prisse d'Avennes 1807-1879 », dans Annick FENET et Natacha LUBTCHANSKY (dir.), *Pour une histoire de l'archéologie XVIII<sup>e</sup> siècle - 1945*, Bordeaux, Ausonius, 2015.
- VOLAIT Mercedes (dir.), *Émile Prisse d'Avennes. Un artiste-antiquaire en Égypte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Le Caire, IFAO, 2013.
- VOLAIT Mercedes (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard ; Paris, CNRS, 2013.
- VOLKOV Oleg Vladimirovich, « Le mystère du Mamelouk de la Citadelle », *Cahiers d'Alexandrie*, série IV, n° 4, Alexandrie, 1967.
- WALTHER Ingo F. (dir.), *La peinture impressionniste, 1860-1920*, Cologne, Taschen, 1996.
- WARMENBOL Eugène, *L'Égypte vue par Florent Mols et Jacob Jacobs (1838-1839). L'orientalisme en Belgique*, Bruxelles, Racine, 2012.
- WARMENBOL Eugène, *Le lotus et l'oignon. Égyptologie et égyptomanie en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2012.

WARMENBOL Eugène et ANGENOT Valérie (dir.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, Turnhout, Brepols, 2010.  
ZONNEVELD Wim, « Napoleon der pikeurs », *De Sportwereld*, n° 76 (10 décembre 2016).

## CATALOGUE D'EXPOSITION

- 2020 - AUBENAS Sylvie et GALIFOT Thomas, *Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892)*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 15 décembre 2020 - 14 mars 2021), Paris, Hazan, 2020.
- 2020 - WESTHEIDER Ortrud, HELFENSTEIN Josef, BRINKMANN Bodo et PHILIPP Michael, *Rembrandt's Orient. West meets East in Dutch Art of the 17th Century*, cat. exp. (Bâle, Kunstmuseum Basel, 31 octobre 2020 - 14 février 2021 ; Potsdam, Barberini Museum, 13 mars - 27 juin 2021), Bâle, Kunstmuseum Basel, 2020.
- 2019 - BRUGEROLLES Emmanuelle (dir.), *Poussin, Géricault, Carpeaux... à l'École de l'Antique*, cat. exp. (Paris, Cabinet des dessins Jean Bonna - Beaux-Arts de Paris, 11 octobre 2019 - 12 janvier 2020), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, collection « Carnets d'études », n° 47, 2019.
- 2019 - AMIOT-SAUNIER Emmanuelle (dir.), *L'Orient des peintres : du rêve à la lumière*, cat. exp. (Paris, musée Marmottan Monet, 7 mars - 21 juillet 2019), Paris, musée Marmottan Monet ; Vanves, Hazan, 2019.
- 2019 - JOOREN Marieke (dir.), *Willem Bastiaan Tholen 1860-1931 : een gelukkige natuur*, cat. exp. (Paris, Fondation Custodia, 21 septembre - 15 décembre 2019 ; Dordrecht, Dordrechts Museum 9 février - 31 mai 2020), Bussum, Uitgeverij Toth ; Paris, Fondation Custodia ; Dordrecht, Dordrechts Museum, 2019.
- 2019 - VALDENNAIRE Arnaud (dir.), *Être Prix de Rome de sculpture au XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. (Nemours, Château-Musée, 30 mars - 24 novembre 2019), Nemours, Château-Musée, 2019.
- 2018 - ABDELLATIF Rania, GONNELLA Julia et KOHLMMEYER Kay, *Syria Matters* cat. exp. (Doha, Museum of Islamic Art, 22 novembre 2018 - 30 avril 2019), Milan, Silvana Editoriale ; Doha, Qatar Museums, 2018.
- 2018 - SCHRADER Stephanie (dir.), *Rembrandt and the Inspiration of India*, cat. exp. (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 13 mars - 24 juin 2018), Los Angeles, Getty Publications, 2018.
- 2018 - GAUTHIER Gilles (dir.), *L'épopée du canal de Suez*, cat. exp. (Paris, Institut du monde arabe, 28 mars - 5 août 2018), Paris, Galliamard ; Paris, IMA, 2018.
- 2018 - FELLINGER Gwenaëlle (dir.), *L'Empire des roses. Chefs-d'œuvre de l'art persan du XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. (Lens, Louvre-Lens, 28 mars - 23 juillet 2018), Lens, musée du Louvre-Lens ; Gand, Snoek, 2018.
- 2017 - DESMARQUEST Luc, *Le voyage de Gustave Flaubert et Maxime Du Camp en Égypte et en Nubie*, cat. exp. (Caen, musée des Beaux-Arts, 23 juin - 24 septembre 2017), Caen, Ardi-Photographies, 2017.
- 2017 - DIJKE Frouke van (dir.), *Ruimter in de stad. De schilders van Tachtig*, cat. exp. (La Haye, Gemeentemuseum, 14 avril - 5 novembre 2017), La Haye, Gemeentemuseum, 2017.
- 2017 - JACQUOT Dominique (dir.), *Rubens. Portraits princiers*, cat. exp. (Paris, Musée du Luxembourg-Sénat, 4 octobre 2017 - 14 janvier 2018), Paris, Musée du Luxembourg ; Paris, RMN, 2017.
- 2017 - JONKMAN Mayken (dir.), *Les Hollandais à Paris. 1789-1914*, cat. exp. (Amsterdam, Van Gogh Museum, 13 octobre 2017 - 7 janvier 2018 ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 6 février - 13 mai 2018), Paris, Paris Musées, 2017.
- 2017 - GANDIN Alice (dir.), *Voyage en Égypte. Des Normands au pays des pharaons au XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. (Caen, musée de Normandie, 23 juin 2017 - 7 janvier 2018), Lyon, Fage, 2017.
- 2016 - HEMERY Axel (dir.), *Fenêtres sur cours*, cat. exp. (Toulouse, musée des Augustins, 10 décembre 2016 - 17 avril 2017), Paris, Lienart ; Toulouse, musée des Augustins, musée des Beaux-arts de Toulouse, 2016.
- 2016 - SCHATBORN Peter, STARCKY Emmanuel et CURIE Pierre (dir.), *Rembrandt intime*, cat. exp. (Paris, musée Jacquemart-André, 16 septembre 2016 - 23 janvier 2017), Paris, Culturespaces ; Bruxelles, Fonds Mercator, 2016.
- 2016 - ERFTEMEIJER Antoon et KOSTER Renske (dir.), *Reiskoorts. Bij Nederlandse kunstenaars sinds 1850*, cat. exp. (Haarlem, Frans Hals Museum, 7 mai - 30 octobre 2016 ; Haarlem, De Hallen Haarlem, 28 mai - 11 septembre 2016), Haarlem, Frans Hals Museum, 99 Uitgevers, 2016.
- 2015 - CASTANO Daphné, *Une modernité hollandaise. La collection Singer*, cat. exp. (Troyes, musée d'Art moderne, 28 avril - 28 août 2016), Gand, Snoeck, 2016.
- 2015 - DEPELCHIN Davy et ROSSI-SCHRIMPF Inga (dir.), *Portaels et l'appel de l'Orient 1841-1847*, cat. exp. (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 10 février - 31 mai 2015), Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2015.
- 2015 - DIJKE Frouke van et al. (dir.), *Holland op z'n moist. Het voorjaar van de Haagse School*, cat. exp. (Dordrecht, Dordrechts Museum et La Haye, Gemeentemuseum, 4 avril - 6 septembre 2015), Dordrecht, Dordrechts Museum ; La Haye, Gemeentemuseum, 2015.
- 2014 - FONT-REAUXX Dominique de, *Delacroix. Objets dans la peinture, souvenirs du Maroc*, cat. exp. (Paris, musée national Eugène-Delacroix, 5 novembre 2014 - 2 février 2015), Paris, musée du Louvre ; Paris, Le Passage, 2014.
- 2014 - BRUGEROLLES Emmanuelle (dir.), *L'Âge d'or du paysage hollandais*, cat. exp. (Paris, cabinet des dessins Jean Bonnat - Beaux-Arts de Paris, 10 octobre 2014 - 16 janvier 2015), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. « Carnet d'études », n° 32, 2014.
- 2014 - FOUW Josephina de et OOSTDIJK Alexandra, *Geschenken voor Willem III. Kunstenaars eren de koning*, livret d'exp. (Delft, Museum Paul Tetar van Elven, 6 juin - 7 septembre 2014), Delft, Museum Paul Tetar van Elven, 2014.

- 2014 - MALESCI Francesca Fiorelli (dir.), *Voyage en Orient. L'Égypte du photographe Émile Bécard*, cat. exp. (Pau, musée national et domaine du château de Pau, Maison Baylaucq, 7 novembre 2014 - 30 janvier 2015), Livourne, Sillabe, 2014.
- 2013 - Frédérique CITERA-BULLOT (dir.), *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre qajars*, cat. exp. (Cannes, musée de la Castre, 3 décembre 2013 - 31 décembre 2014), Cannes, musées de Cannes, s.d. (2013).
- 2013 - BOSC Aurélie et JACOTIN Mireille (dir.), *Le goût de l'Orient. Collections & collectionneurs de Provence*, cat. exp. (Aix-en-Provence, Cité du livre, 22 juin - 15 septembre 2013), Milan, Silvana Editoriale, 2013.
- 2013 - CITERA-BULLOT Frédérique (dir.) *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre qajars*, cat. exp. (Cannes, musée de la Castre, 3 décembre 2013 - 31 décembre 2014), Cannes, musées de Cannes, s.d. (2013).
- 2013 - ELOY Sophie (dir.), *Esquisse peintes de l'époque romantique. Delacroix, Cogniet, Scheffer...*, cat. exp. (Paris, musée de la Vie romantique, 17 septembre 2013 - 2 février 2014), Paris, Paris musées, 2013.
- 2012 - MEZIL Éric (dir.), *Mirages d'Orient, grenades & figues de Barbarie. Chassé-croisé en Méditerranée*, cat. exp. (Avignon, collection Lambert en Avignon, 9 décembre 2012 - 28 avril 2013), Arles, Actes Sud, 2012.
- 2012 - GARNIER-PELLE Nicole (dir.), *Delacroix et l'aube de l'orientalisme de Decamps à Fromentin, peintures et dessins*, cat. exp. (Chantilly, Jeu de paume du Domaine de Chantilly, 30 septembre 2012 - 7 janvier 2013), Paris, Somogy, 2012.
- 2012 - SURLAPIERRE Nicolas (dir.), *De la Vallée des Rois à l'Arabie heureuse, Bartholdi en Égypte et au Yémen (1855-1856)*, cat. exp. (Belfort, Tour 46, 23 juin - 24 septembre 2012), Gand, Snoeck, 2012.
- 2012 - BEELE Saskia, *De modernen - Kunst uit Nederland, Art des Pays-Bas, Art from the Netherlands, Kunst aus den Niederlanden*, cat. exp. (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 28 janvier - 26 août 2012), Anvers, KMSKA, 2012.
- 2012 - SIGAL-KLAGSBALD Laurence (dir.), *Les Juifs dans l'orientalisme*, cat. exp. (Paris, musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 7 mars - 8 juillet 2012), Paris, Skira-Flammarion, 2012.
- 2011 - AUBENAS Sylvie et al., *Visions d'Égypte. Émile Prisse d'Avennes*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 1<sup>er</sup> mars - 5 juin 2011), Paris, BnF, 2011.
- 2011 - BAUMGÄRTEL Bettina (dir.), *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*, cat. exp. (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24 septembre 2011 - 22 janvier 2012), Düsseldorf, Museum Kunstpalast ; Petersburg, Imhof, 2011.
- 2011 - LABRUSSE Rémi, *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 avril - 4 juillet 2011), Paris, Somogy éditions d'art ; Lyon, musée des Beaux-Arts, 2011.
- 2010 - DEPELCHIN Davy et DIEDEREN Roger (dir.), *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe*, cat. exp. (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - 15 octobre 2010 - 9 janvier 2011 ; Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung - 28 janvier - 1<sup>er</sup> mai 2011 ; Marseille, Centre de la Vieille Charité - 27 mai - 28 août 2011), Paris, Hazan ; Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010.
- 2010 - CARS Laurence des, FONT-REAULX Dominique de et PAPET Édouard (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle*, cat. exp. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 15 juin - 12 septembre 2010 ; Paris, musée d'Orsay, 19 octobre 2010 - 23 janvier 2011 ; Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 1<sup>er</sup> mars - 22 mai 2011), Paris, Skira-Flammarion, 2010
- 2008 - MAURON Christophe (dir.), *Miroirs d'argent. Daguerrotypes de Girault de Prangey*, cat. exp. (Bulle, musée gruérien, 30 novembre 2008 - 29 mars 2009), Genève, Slatkine, 2008.
- 2008 - ZIEGLER Christiane (dir.), *Reines d'Égypte. D'Hétophrès à Cléopâtre*, cat. exp. (Monaco, Grimaldi Forum, 12 juillet - 10 septembre 2008), Paris, Somogy ; Monaco, Grimaldi forum, 2008.
- 2008 - BODT Saskia de et HENDRICKS Fred, *Gebroeders Oyens. David en Pieter Oyens. Nederlandse schildertweeling in Brussel*, cat. exp. (La Haye, Gemeentemuseum, 12 avril - 13 juillet 2008), Zwolle, Waanders ; La Haye, Gemeentemuseum Den Haag, 2008.
- 2008 - TUIJN Marguerite (dir.), *Prix de Rome MDCCCVIII – MMVIII*, cat. exp. (Rotterdam, Kunsthal, 24 février - 1<sup>er</sup> juin 2009), Amsterdam, Nieuw Amsterdam, 2008.
- 2007 - LOOS Wiepke, HETEREN Marjan van et RIJDT Robert-Jan te (dir.), *On Country roads and fields. The depiction of the 18th and 19th century landscape*, cat. exp. (Amsterdam, Rijksmuseum, 28 novembre 1997 - 3 mars 1998), Amsterdam, Rijksmuseum ; Blaricum, V + K Publishing, 2007.
- 2007 - FAROULT Guillaume (dir.), *La collection Louis La Caze. Chefs-d'œuvre des peintures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 26 avril - 9 juillet 2007), Paris, Louvre éditions ; Paris, Hazan, 2007.
- 2007 - HEBEL François (dir.), *Rencontres d'Arles 2007 : 38<sup>e</sup> édition*, catalogue d'exposition (Espace Van Gogh, Arles, 3 juillet - 16 septembre 2007), Arles, Actes Sud, 2007.
- 2006 - HETEREN Marjan van et RIJDT Robert-Jan te (dir.), *Willem Roelofs (1822-1897), De adem der natuur*, cat. exp. (Oss, Museum Jan Cunen, 26 novembre 2006 - 25 février 2007 ; Rotterdam, Kunsthal, 17 mars - 13 mai 2007), Bussum, Thoth, 2006.
- 2006 - RUFFIÉ Paul (dir.), *À l'ombre des pyramides. Peintres français en Égypte au XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. (Lavaur, musée du Pays Vaurais, 26 mai - 31 août 2006), Lavaur, musée du Pays Vaurais, 2006.
- 2006 - LE FUR Yves (dir.), *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, cat. exp. (Paris, musée du quai Branly, 19 septembre 2006 - 21 janvier 2007), Paris, RMN, 2006.
- 2005 - LEEUW Ronald de, REYNAERTS Jenny et TEMPEL Benno (dir.), *Meesters van de Romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850*, cat. exp. (Rotterdam, Kunsthal, 8 octobre 2005 - 8 janvier 2006) ; Zwolle, Waanders, 2005.
- 2004 - INSINGER Jan Herman (RAVEN Maarten, éd.), *In het land der Nijlcataracten*, Leyde, Ex Oriente lux, 2004 (1883).

- 2002 - SINDEREN Wim van (dir.), *Fotografen in Nederland: een anthologie 1852-2002*, cat. exp. (La Haye, Fotomuseum Den Haag, 14 décembre 2002 - 2 mars 2003), Amsterdam, Ludion, 2002.
- 2002 - AUBENAS Sylvie (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale de France, 19 mars - 16 juin 2002), Paris, Gallimard ; Paris, BnF, 2002.
- 2001 - ANKUM Paul (dir.), *Marius Bauer 1867-1932 oriëntalist*, cat. exp. (Zutphen, Stedelijk Museum – Museum Henriette Polak, 24 juillet - 11 novembre 2001), La Haye, Bauer Documentatie Stichting, 2001.
- 2000 - LAFONT-COUTURIER Hélène (dir.), *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*, cat. exp. (Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000 - 14 janvier 2001 ; New York, Dahesh Museum of Art, 6 février - 5 mai 2001 ; Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, 7 juin - 12 août 2001), Paris, RMN ; Bordeaux, musée Goupil, 2000.
- 2000 - Robert HOOZEE (dir.), *Bruxelles carrefour de cultures*, cat. exp. (Bruxelles, palais des Beaux-Arts, 8 septembre - 5 novembre 2000), Anvers, Fonds Mercator, 2000.
- 1998 - PIETERS Moniek, RAKUZYŃ Alicja, SCHOON Peter (dir.), *Paul Joseph Constantin Gabriël (1828-1903). Colorist van de Haagse School*, cat. exp. (Dordrecht, Dordrechts Museum, 26 avril - 30 août 1998 ; Clèves, Koekoek-Hans, 25 septembre 1998 - 3 janvier 1999), Zwolle, Wanders, 1998.
- 1998 - JACOBI Dominique (dir.), *Pascal Coste, toutes les Égypte*, cat. exp. (Marseille, bibliothèque municipale, 17 juin - 30 septembre 1998), Marseille, Parenthèses, 1998.
- 1996 - HUMBERT Jean-Marcel (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque international (Paris, musée du Louvre, 8 - 9 avril 1994), Paris, musée du Louvre ; Bruxelles, Gram, 1996.
- 1995 - BODT Saskia de, *Bruxelles colonie d'artistes. Peintres hollandais 1850-1890*, cat. exp. (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 6 octobre - 10 décembre 1995 ; Rotterdam, 16 décembre 1995 - 11 février 1996), Bruxelles, Crédit Communal, 1995.
- 1994 - HUMBERT Jean-Marcel, PANTAZZI Michael et ZIEGLER Christiane, *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental. 1730-1930*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 20 janvier - 18 avril 1994 ; Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 17 juin - 18 septembre 1994 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum, 15 octobre 1994 - 15 janvier 1995), Paris, RMN ; Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 1994.
- 1993 - ANDRAL Jean-Louis, FISCHER Yona et LACAMBRE Jean (dir.), *Album de voyage. Des artistes en expédition au pays du Levant*, cat. exp. (Tel Aviv, musée d'Art, 30 janvier - 28 mars 1993 ; Bayonne, musée Léon Bonnat, avril - juin 1993 ; Paris, musée Hébert, 30 juin - 27 septembre 1993), Paris, AFAA ; Paris, RMN, 1993.
- 1991 - JANSEN Mariëtta, *Marius Bauer 1867-1932. Reïmpressies uit India en de Oriënt*, cat. exp. (Heino-Wijhe, Hannema-de Stuers Fundatie, 17 août - 20 octobre 1991 ; Haarlem, Teylers Museum, 16 novembre 1991 - 27 janvier 1992), Heino, Hannema-de Stuers Fundatie, 1991.
- 1990 - BIONDA Richard et BLOTKAMP Carel (dir.), *The Age of Van Gogh. Dutch Painting 1880-1895*, cat. exp. (Glasgow, The Burrel Collection, Glasgow Art Museum, 10 novembre 1990 - 10 février 1991 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1<sup>er</sup> mars - 26 mai 1991), Zwolle, Waanders, 1990 (version néerlandaise : *De Schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*).
- 1990 - HUEBER Régis, *D'un album de voyage ; Auguste Bartholdi en Égypte (1855-1856)*, cat. exp. (Colmar, musée Bartholdi, 5 juin - 15 septembre 1990), Colmar, Association Culture et Loisirs, 1990.
- 1989 - REGNIER Philippe, *Les Saint-Simoniens en Égypte, 1833-1851*, cat. exp. (Le Caire, Centre culturel français, 23 novembre - 7 décembre 1989), Le Caire, Banque de l'Union européenne, 1989.
- 1986 - BROOS Ben (dir.), *De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 février - 30 juin 1986), La Haye, Fondation Johan Maurits van Nassau, 1986.
- 1985 - SILLEVIS John, *Hollandse aquarellen uit de 19de eeuw*, cat. exp. (Amsterdam, Rijksmuseum, 25 juin - 18 septembre 1983), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 1985.
- 1984 - COENEN Hubert, COOLEN Rebecca et al., *L'orientalisme et l'africanisme dans l'art belge, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, cat. exp. (Bruxelles, Galerie CGER, 14 septembre - 11 novembre 1984), Bruxelles, Caisse générale d'épargne et de retraite, 1984.
- 1984 - LOOS Wiepke, *The Fodor Collection: nineteenth-century French drawings and watercolors from Amsterdams Historisch Museum*, cat. exp. (New York, Colgate University, Picker Art Gallery, février - avril 1985, New York, City University of New York, Brauch College Art Gallery, septembre - octobre 1985, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, décembre 1985 - janvier 1986), New York, Picker Art Gallery, 1984.
- 1984 - SCHELLER Robert W., OFFERHAUS Johannes et DEKKERS Dieuwertje, *Reizen naar Rome: Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800*, cat. exp. (Haarlem, Teylers Museum, 8 septembre - 28 octobre 1984 ; Rome, Nederlands Instituut, 9 novembre - 12 décembre 1984), Rome, Fratelli Palombi, 1984.
- 1983 - SILLEVIS John, LEEUW Ronald de et DUMAS Charles (dir.), *L'École de la Haye. Les maîtres hollandais du 19<sup>ème</sup> siècle*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 janvier - 28 mars 1983 ; Londres, Royal Academy of Arts, 9 avril - 2 juillet 1983 ; La Haye, Haags Gemeentemuseum, 5 août - 31 octobre 1983), La Haye, Haags Gemeentemuseum ; Paris, RMN, 1983.
- 1978 - VELDKAMP M.J. (dir.), *Nederlandse tekeningen uit drie eeuwen*, cat. exp. (Utrecht, Central Museum, 29 avril - 25 juin 1978), Utrecht, Centraal Museum, 1978.

## SOURCES NUMÉRIQUES

- « 1808 - Signed: Louis », Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (s.n., s.d.). En ligne : <https://www.knaw.nl/en/about-us/academy-history/1808-getekend-lodewijk> (consulté le 30 juin 2019).
- « Beeldende kunst - 1807 », Prix de Rome (s.n., s.d.). En ligne : <https://prixderome.nl/jaar/1807/> (consulté le 31 juillet 2019).
- « Beeldende kunst - 1884 », Prix de Rome (s.n., s.d.). En ligne : <https://prixderome.nl/en/jaar/1884/> (consulté le 31 juillet 2019).
- « De tekenzaal van de Maatschappij Felix Meritis, Adriaan de Lelie, 1801 », Rijksmuseum (s.n., s.d.). En ligne : <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.12123> (consulté le 3 février 2020).
- « Geschiedenis en gebouw », Arti et Amicitiae (s.n., s.d.). En ligne : <https://www.arti.nl/algemene-informatie/de-vereniging/#geschiedenis-gebouw> (consulté le 5 juin 2020).
- « Geschiedenis. Roemrijke historie », Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (s.n.), 2017. En ligne : <https://www.kabk.nl/over/geschiedenis> (consultée le 13 janvier 2020).
- « History of the Rijksmuseum », Rijksmuseum (s.n., s.d.). En ligne : <https://www.rijksmuseum.nl/en/organisation/history-of-the-rijksmuseum> (consulté le 18 décembre 2018).
- « Museum van Levende Nederlandsche Meesters (1838-1885) », Paviljoen Welgelegen, (s.n., s.d.). En ligne : <https://nota.noord-holland.nl/paviljoen/musea/> [consulté le 09 janvier 2020].
- « Reis mee naar het Suezkanaal », Koninklijke Verzamelingen (s.n.), 11 mars 2017. En ligne : <https://www.koninklijkeverzamelingen.nl/thema-s/60-reis-mee-naar-het-suezkanaal> (consulté le 28 mai 2020).
- « Famars Testas, Willem de », Benezit Dictionary of Artists, Oxford art online (s.n.), 31 octobre 2011. En ligne : <https://doi-org.ezproxy.inha.fr:2443/10.1093/benz/9780199773787.article.B00061426> (consulté le 20 avril 2020).
- Registres des ventes de la maison Goupil & Cie de Paris ; Getty Research Institute, Los Angeles (inv. : G-5122 ; fonds Goupil & Cie / Boussod, Valadon & Co. Stock Books et Michael Knoedler's Book). En ligne : [http://archives.getty.edu:30008/getty\\_images/digitalresources/goupil/goupil.htm](http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/goupil/goupil.htm) (consulté le 18 avril 2019).
- Registres des ventes de la maison Goupil & Cie de La Haye ; RKD - Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haye et sont consultables sur son site internet (inv. : NL-HaRKD-0355 ; Registre alphabétique par artistes et Registre des achats et des ventes par année). En ligne : <https://rkd.nl/explore/archives/details/NL-HaRKD-0355> (consulté le 18 avril 2019).
- Site internet de la Bibliothèque nationale de France de Paris, Fonds Émile Prisse d'Avennes (NAF 20416-20449) : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc956028>.
- Site internet du Centre d'histoire familiale (CBG | Centrum voor familiegeschiedenis) de La Haye : <https://cbg.nl> (consulté le 1<sup>er</sup> juin 2019).
- APOSTOLOU Irini, « Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, n° 24, 2013. En ligne : <http://bcfrj.revues.org/7008> (Page consultée le 1<sup>er</sup> juin 2019).
- AUBENAS Sylvie, « Charles Théodule Devéria (1831-1871) », Bibliothèques d'Orient - Patrimoines partagés (s.d.). En ligne : <https://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/fr/Deveria-art> (consulté le 21 février 2020).
- AUBENAS Sylvie, « L'aventure des daguerréotypistes », Voyage en Orient (site de l'exposition "Voyage en Orient, photographies : 1840-1880" qui a été présentée à la Bibliothèque nationale de France, du 16 octobre 2001 au 13 janvier 2002). En ligne : [http://expositions.bnf.fr/veo/orient\\_photo/text05.htm](http://expositions.bnf.fr/veo/orient_photo/text05.htm) (consulté le 16 mars 2020).
- BANAS Paulina, « From Picturesque Cairo to Abstract Islamic Designs: *L'Art arabe* and the Economy of Nineteenth-Century Book Publishing », *Nineteenth-Century art Worldwide*, vol. 17, n° 1 (printemps 2018). En ligne : <https://doi.org/10.29411/ncaw.2018.17.1.3> (consultée le 20 juin 2020).
- BASCH Sophie, « Théophile Gautier (1811-1872) », Bibliothèques d'Orient - Patrimoines partagés (s.d. [ap. 2016]). En ligne : <https://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/fr/theophile-gautier-1811-1872> (consulté le 30 avril 2020).
- BEERMAN Mirjam, Prix de Rome – Histoire (s.d.). En ligne : <https://prixderome.nl/en/historie/> (consulté le 31 juillet 2019).
- GOGH Vincent van (Leo JANSEN, Hans LUIJTEN, Nienke BAKKER éd.), *Vincent van Gogh. The Letters* (6 vol.), Amsterdam, Van Gogh Museum ; Amsterdam, Huygens Institute, 2009). En ligne : <http://vangoghletters.org/> (consulté le 28 août 2020).
- GRIFFITHS Alan, « Painting on photographs: A 19th Century perspective » (exposition en ligne), Luminous-Lint. Photography: History, Evolution and Analysis (s.d.). En ligne : <http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/ THEME Painting on photographs 01> (consultée le 20 octobre 2015).
- HALBERTSMA Ruurd, « Op Grand Tour naar Italië », Leide, Rijksmuseum van Oudheden, 2020. Exposition temporaire en ligne : [www.rmo.nl/popup-tentoonstellingen/op-grand-tour-naar-italie/](http://www.rmo.nl/popup-tentoonstellingen/op-grand-tour-naar-italie/) (consulté le 2 mai 2020).
- KAPELLE Jeroen, « The face of the nineteenth century », RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (s.d.). En ligne : <https://rkd.nl/en/projects-publications/> (consulté le 1<sup>er</sup> août 2019).
- LE GUERN Nicolas, « Théodule Devéria, un photographe-égyptologue très discret », carnet de recherche *L'Antiquité à la BnF*, 15 octobre 2018. En ligne : <https://antiquitebnf.hypotheses.org/4611> (consulté le 21 février 2020).
- MARX Jacques, « Visions d'Afrique du Nord dans les Lettres françaises de Belgique », *Textyles*, 12 (1995), p. 53. En ligne : <http://journals.openedition.org/textyles/1953> (consulté le 21 mars 2020).
- RÖELL Jaap, « Extra bijlage bij artikel Jaarboek 2014 Oud-Utrecht: "Oververtegenwoordiging van (Utrechtse) adel in het ledenbestand van het Genootschap Kunstliefde, 1850-1916" », *Oud-Utrecht*, 2018, p. 20. En ligne : <https://www.oud-utrecht.nl/component/attachments/download/65> (consulté le 1<sup>er</sup> août 2020).

VOLAIT Mercedes, « Prisse d'Avennes, Émile (1807-1879) Connu également comme Edris-Effendi », dans Philippe SENECHAL et Claire BARBILLON (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, publication numérique de l'INHA, 3 mars 2020 (mise à jour). En ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/prisse-d-avennes-emile.html> (consulté le 11 avril 2020).