



SOCIÉTÉ ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE  
DE BRUXELLES

---

BULLETIN  
D'INFORMATION

N°56 - JUILLET 2009



Avec le soutien de  
L'ECHEVINAT DE LA CULTURE  
DE LA VILLE DE BRUXELLES

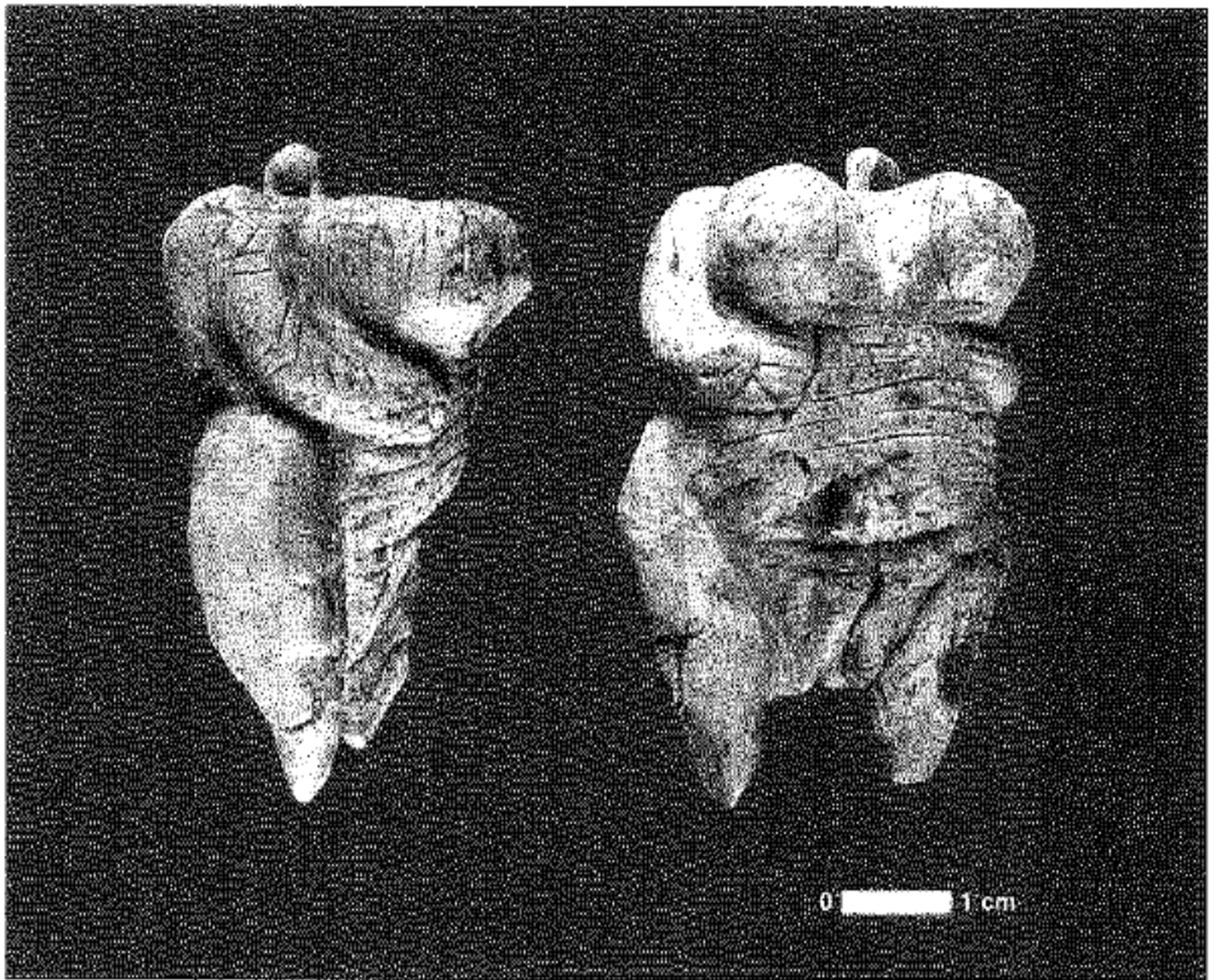
## UNE « VÉNUS » ANACHRONIQUE ?

Une remarquable découverte faite entre le 8 et le 15 septembre 2008 dans la grotte de Hohle Fels (Bade-Wurtemberg) vient relancer la question de l'origine et de l'évolution de l'art. Elle a d'ailleurs fait l'objet d'une publication dans la prestigieuse revue *Nature* (n° 459 du 14.05.2009, pp. 248-252). Elle consiste en une petite statuette en ivoire de mammoth de 6 cm de hauteur. L'objet a été reconstitué à partir de six fragments et figure une représentation de femme aux formes opulentes, dans la pure tradition gravettienne – un faciès culturel du Paléolithique supérieur daté entre 28.000 et 20.000 ans avant notre ère. Avec les hanches larges, le sexe soigneusement détaillé et les seins d'une nourrice, le canon formel est donc caractéristique. Et c'est là le problème. Car cette statuette a été mise au jour dans une couche indubitablement aurignacienne datée par carbone 14 à 35.000 ans avant notre ère. La « vénus » de

Hohle Fels précède donc de quelque 10.000 ans ses célèbres consœurs, ce qui en fait d'ailleurs, soit dit en passant, l'une des œuvres figuratives les plus anciennes de l'homme de Cro-Magnon.

On le sait, les artistes du Paléolithique supérieur (40.000-9.000 avant notre ère) ont figuré de nombreuses représentations de femme. Durant le Gravettien (28.000-20.000 ans avant notre ère), la femme est à ce point le centre des préoccupations esthétiques qu'elle est le sujet d'un véritable thème iconographique répondant aux mêmes principes de construction formelle, et ce dans un territoire s'étendant du sud-ouest français jusque dans la plaine russe, et au delà (Mal'ta, en Sibérie).

On sait moins, en revanche, que la plupart de ces découvertes sont anciennes, et elles ont bien souvent souffert d'une récolte hâtivement faite. Les terrassiers



*Photo H. Jensen – copyright Universität Tübingen*

qui exploitaient les gisements pour le compte des érudits de l'époque ne possédaient guère les connaissances permettant de faire une lecture stratigraphique des sols. Or, celle-ci est indispensable au préhistorien pour préciser la position chronologique des objets. En Europe occidentale, on ne connaît donc, en fait, que très imparfaitement l'époque exacte de ces statuettes féminines. Des œuvres aussi célèbres que celles en

ivoire de la grotte du Pape à Brassempouy (Landes, France) ou en stéatite de Grimaldi (Ligurie, Italie) ont été extraites du sol à la pioche et à la pelle. Dans ces conditions, il est vain d'espérer tirer de quelconques certitudes sur le contexte archéologique de ces découvertes pourtant exceptionnelles. En Europe centrale et orientale, la situation est sans doute moins floue par le fait des techniques de fouille à plat utilisées

rapidement dans ces régions pour répondre aux exigences du système communiste. Les dates absolues dont on dispose pour ces documents restent toutefois encore peu nombreuses. Quant aux industries, elles ont été attribuées au Gravettien pour satisfaire aux exigences d'un cadre culturel que l'on croyait universel.

Enfin, contrairement à une idée reçue, il faut redire que l'image humaine existe dès l'Aurignacien (40.000-28.000 avant notre ère). Michel Dewez a montré naguère que la statuette en ivoire du Trou Magrite (Pont-à-Lesse, province de Namur) devait être datée de cette période, et non au Gravettien comme on l'a fait pendant si longtemps. En Allemagne, une représentation humaine aux bras levés sculptée en relief sur ivoire de Geissenklösterle (Blaubeuren, Bade-Wurtemberg) est également attribuée à cette période, tout comme la statuette du Galgenberg (Krems, Basse-Autriche) sculptée sur plaquette de schiste. Mais il est vrai que leur identification sexuelle n'est pas toujours démontrée et qu'elles ne répondent pas au

schéma formel caractéristique. Ce dernier argument n'est cependant pas décisif : les artistes du Paléolithique supérieur disposaient d'un art suffisamment en place pour avoir eu à leur disposition des schémas iconographiques variés. Rappelons, à cet égard, que les statuettes gravettiennes présentent deux canons formels distincts : le premier incarné, par exemple, par la statuette féminine de Willendorf (Basse-Autriche), le second par celle de l'abri du Facteur (Tursac, Dordogne). Les formes amples et généreuses de la première, figurées pour être vues de face, s'opposent à l'allure svelte et galbée de la seconde, travaillée pour être vue de profil.

Qu'en penser ? Il est évidemment prématuré pour l'instant de remettre en cause l'attribution chronologique des statuettes féminines dites « gravettiennes ». Mais les incertitudes nombreuses qui pèsent à la fois sur les conditions de découverte et sur leur situation chronologique invitent, en attendant de nouvelles découvertes, à reprendre de manière critique les informations – sou-

vent inédites – laissées par les fouilleurs, et à les confronter à des datations directes, sinon sur les pièces elles-mêmes (ivoire, os...) (la méthode C14 AMS se satisfait de quelques grammes de matière organique), en tout cas sur des restes indubitablement associés aux statuettes. Des surprises aussi inattendues

que celles obtenues lors des datations des motifs de la grotte Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche), supposés appartenir d'abord au Magdalénien (15.000-9.000 ans avant notre ère) et datés de façon certaine à l'Aurignacien, pourraient bien être au rendez-vous...

Marc GROENEN

## LES FAUX PRIMITIFS FLAMANDS DE JOSEPH VAN DER VEKEN : UNE AUTHENTICITÉ PARADOXALE

Tour à tour Docteur Jekyll et Monsieur Hyde de l'histoire de l'art, l'Anversois Joseph Van der Veken (1872-1964) mena une double vie. On sait depuis peu qu'à côté de son activité bien connue de restaurateur de peintures anciennes – il travailla dans l'Entre-deux-guerres pour de nombreux musées belges –, il produisit également des dizaines de faux Primitifs flamands. Ils auraient été réalisés dans les années 1900-1920 et écoulés notamment à partir d'un magasin d'antiquités qu'il avait ouvert à Bruxelles : la *Early Art Gallery*. Certains de ces faux sont entrés dans des

musées. C'est ainsi que la Galerie Morave de Brno, le Musée des Beaux-Arts de La Havane et le Petit Palais de Paris possèdent des Van der Veken qui, il y a à peine quelques années, étaient encore catalogués comme des œuvres authentiques du XV<sup>ème</sup> ou du XVI<sup>ème</sup> siècle. Il est vrai que le faussaire a même abusé des historiens d'art de renom. En 1962, deux panneaux de sa main, un *Saint Sébastien* et un *Saint Michel*, furent publiés dans la prestigieuse *Revue du Louvre* sous une attribution au peintre aragonais Bartolomé Bermejo, ce qui valut à l'un d'eux d'être

inclus l'année suivante dans l'exposition parisienne *Trésors de la peinture espagnole*.

La Belgique a donc eu également son Van Meegeren. Mais si ce Hollandais qui contrefaisait la peinture du Siècle d'Or avec un talent consommé a jugé bon de se dénoncer dès 1945 pour échapper à la prison pour fait de collaboration – durant l'Occupation, il avait vendu plusieurs de ses 'Vermeer' à Hermann Goering –, en revanche, Joseph van der Veken parvint à garder le secret autour de son activité de faussaire, en dépit de rumeurs persistantes. Ce n'est que tout récemment, après l'exposition *Fake or not fake* présentée à Bruges en 2004-2005, et suite à la publication en 2008, par l'Institut royal du Patrimoine artistique, d'un ouvrage scientifique comportant notamment un inventaire illustré de sa production, que le faussaire anversois est devenu une figure familière aux historiens d'art d'université, et redoutée par les conservateurs de musées.

Comment Joseph van der Veken fabriquait-il ses faux ? À la

différence d'un Van Meegeren qui s'imaginait habité par l'esprit de Vermeer, au point d'oser créer de toutes pièces des œuvres originales dans le style du grand maître de Delft, l'Anversois était d'un tempérament prudent. Il pratiquait le faux à froid, sur le mode du collage d'emprunts. Il s'était constitué un important fonds de copies sur papier d'après des peintures authentiques des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, flamandes le plus souvent. Dans le secret de son atelier, il tirait de ces dessins des détails qu'il combinait et assemblait par un procédé évoquant le 'copier-coller' contemporain, de manière à réaliser des images nouvelles. Tel corps de donatrice agenouillée était pourvu d'une tête empruntée à un autre portrait. Telle Vierge à mi-corps recevait des jambes prélevées sur une représentation mariale en pied. Tel saint Michel piétinait désormais un dragon copié sur un *Saint Georges*. La fidélité aux modèles anciens de ces copies partielles conférait aux œuvres du faussaire une apparence d'authenticité. Il pouvait en outre s'appuyer sur une connaissance de la technique des peintres de

la fin du Moyen Âge, connaissance acquise par la pratique de la restauration. Il reproduisait de manière convaincante le faire des maîtres flamands des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, non seulement dans les retouches qu'il effectuait sur des tableaux anciens, mais aussi dans ses 'créations'. Enfin, il connaissait tous les trucs permettant de simuler une matière colorante vieille de cinq siècles. Il lui est souvent arrivé de peindre ses figures sur une couche résineuse de gomme laque, laquelle favorise l'apparition précoce de craquelures. Car la simulation dont relève l'art du faussaire de tableaux anciens est de nature fondamentalement double : elle concerne aussi bien la culture que la nature. Van der Veken imitait avec le même brio les conventions esthétiques et le métier lisse propres aux artistes de la fin du Moyen Âge, que l'altération physique de la couleur à l'huile appliquée anciennement sur un panneau de chêne.

Aujourd'hui, les mensonges picturaux de l'Anversois ne résistent plus à l'analyse. Leur auteur ne pouvait évidemment

prévoir l'évolution de l'histoire de l'art et le rôle croissant qu'allaient y jouer, à partir des années 1960, les sciences de laboratoire. Il n'imaginait pas que le bois des panneaux qu'il utilisait serait un jour daté avec précision, grâce à la méthode de la dendrochronologie. Il ne pouvait savoir que les chimistes feraient aisément la différence entre les pigments industriels dont il s'était servi et ceux des Primitifs flamands. Enfin, il semble avoir ignoré que les peintres du XV<sup>ème</sup> siècle élaboraient soigneusement le modelé de leurs figures sur la préparation de craie et de colle, comme le révèle la photographie dans l'infrarouge.

La découverte de l'inauthenticité des Primitifs flamands de l'Anversois aura eu un effet paradoxal : celui de rendre apparente la part d'authenticité qu'ils portaient en eux et qui n'avait jusqu'alors été remarquée, dissimulée qu'elle était sous l'impression suggestive d'ancienneté si habilement créée par le faussaire. C'est que, dans son approche de la peinture des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, celui-ci se révèle un

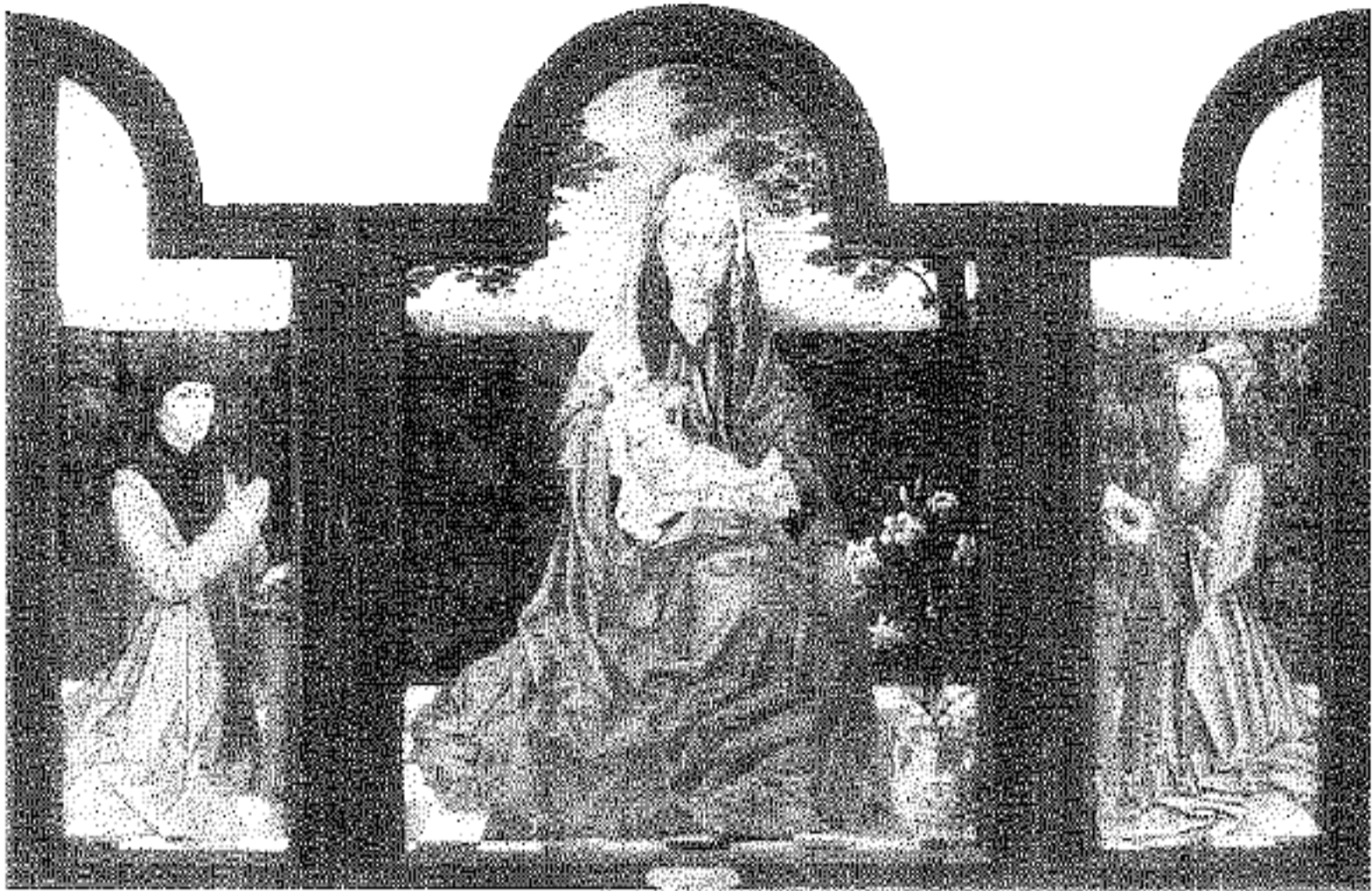


Fig.1 - J. Van der Veken, *Vierge à l'Enfant avec donateurs*. La Havane, Museo de Bellas Artes.

homme de son époque, une époque qu'il a 'exprimée' au travers de son art, sans doute à son corps défendant. Les artistes qu'il imite n'éprouvaient aucune gêne à montrer les parties génitales de l'Enfant Jésus et ils le faisaient même avec une certaine complaisance, la nudité toute humaine de l'Enfant Jésus manifestant de manière sensible la réalité de l'Incarnation complète de Dieu. À partir du XVIIème siècle, dans le sillage du concile de Trente, une certaine pudibonderie va s'imposer aux peintres. Rubens, Van

Dijck et Jordaens, par exemple, dissimuleront sous d'opaques linges blancs les parties génitales de Jésus et des anges. Ce tabou est demeuré vivace dans l'art religieux du XIXème siècle. Joseph Van der Veken ne souhaita pas l'enfreindre. C'est ainsi que, dans le triptyque pseudo-gothique de La Havane (fig.1), il reprend certes le groupe de la Vierge et de l'Enfant à une peinture de l'Allemand Dirck Baegert (fig.2) mais, à la différence de ce dernier, il voile pudiquement les hanches du Christ.



Ce triptyque comporte d'autres adaptations de modèle, dans lesquelles il est permis de voir autant de reflets paradoxalement authentiques de l'époque

du faussaire. La Vierge à l'Enfant de Dirck Baegert n'a pas été reprise telle quelle, même si les linéaments de son drapé ont été très soigneusement repro-



Fig.2 - D. Baegert, *Saint Luc peignant la Vierge*. Münster, Landesmuseum

duits. Le peintre allemand avait donné à la Madone un visage massif, très individuel, fréquent dans l'art du XV<sup>ème</sup> siècle. Ce visage singulier a dû sembler grossier à Van der Veken, et peu conforme à la dignité mariale. Aussi, il l'a remplacé par une autre physionomie, empruntée cette fois à Hans Memling, le seul Primitif flamand auquel la critique du XIX<sup>ème</sup> siècle reconnaissait un certain sens de l'idéal. C'est que le faussaire anversoïse œuvrait dans un milieu pétri de goût académique, un milieu pour lequel le Christ et la Vierge se devaient, si pas d'avoir l'air grec, du moins de donner l'impression de provenir d'un tableau de Raphaël, ou éventuellement de Memling...

La dignité de la Vierge, telle que Van der Veken la concevait, exigeait non seulement une physionomie plus idéale que celle que lui avait prêtée Dirck Baegert, mais aussi une attitude moins familière. Si l'Allemand a représenté Marie assise par terre, dans la position dite de l'Humilité, selon une formule iconographique fréquente à la fin du Moyen Âge mais qui dis-

paraît après 1600, le faussaire a estimé devoir arracher la figure au sol. Sur le triptyque de La Havane, elle apparaît un peu hautaine, le visage de face dressé sur un corps pyramidant.

Les transformations apportées par Van der Veken à ses modèles permettent en réalité de mettre en évidence la perception que le public catholique pouvait avoir, dans les années 1900-1920, de la peinture des Primitifs flamands. Cette perception n'était pas exempte de contradictions. La haute estime pour l'art du XV<sup>ème</sup> siècle, un art ressenti comme encore pleinement chrétien, se heurtait à l'écart de temps et de mentalité séparant cette époque du XIX<sup>ème</sup> siècle. Aux yeux du public que visait le faussaire, la valorisation idéologique du Moyen Âge ne rendait pas pour autant acceptables l'exhibition des parties génitales du Fils de Dieu, ni la vulgarité des traits de la Vierge. Aujourd'hui, Joseph Van der Veken apparaît comme un interprète privilégié de ces réserves. L'étude de sa production jette ainsi une lumière authentique sur son époque et est donc riche d'ensei-

gnements pour l'historien d'art. D'ailleurs, depuis peu, de faux Primitifs flamands peints par l'Anversois sont proposés à la vente sous son nom et atteignent des prix enviables...

Didier MARTENS

### Orientations bibliographiques

Voir, sur Joseph Van der Vecken, l'ouvrage collectif édité par D. VANWIJNSBERGHE, *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XXème siècle*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2008.

## EXPOSITIONS

### EN BELGIQUE

#### Bruxelles

*« Art et finance en Europe. Nouvel éclairage porté sur des chefs-d'œuvre du XVIe siècle »*

- Jusqu'au 6 septembre 2009.
- Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 3, rue de la Régence, 1000 Bruxelles.
- Du mardi au dimanche de 10 h. à 17 h.
- Info : 02/508.32.11.

### EN FRANCE

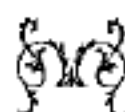
#### Paris

*« Les Grands ducs de Bourgogne »*

- Jusqu'au 11 novembre 2009.
- Tour Jean sans Peur, 20, rue Étienne Marcel, 75002 Paris.
- Info: 33/1/40.26.20.28..

*« Les grands monuments de Lutèce ».*

- Jusqu'au 31 janvier 2010.
- Crypte archéologique du parvis Notre-Dame, 7 parvis Notre Dame, place Jean-Paul II, 75004 Paris.
- Info: 33/1/55.42.50.10..



### COMITÉ DE RÉDACTION DU BULLETIN D'INFORMATION

Pierre-P. BONENFANT  
Pierre DE VOS  
Claire DICKSTEIN-BERNARD  
David KUSMAN  
Madeleine LE BON  
Mina MARTENS  
Didier MARTENS  
Jean-Didier van PUYVELDE  
André VANRIE

*Coordination et réalisation:*  
Jean-Didier van PUYVELDE

SECRETARIAT DE LA S.R.A.B.  
Tél.: 02/650.24.86-Fax: 02/650.24.50