

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1992/1-2, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1992.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1992_1_2_000.pdf

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

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)).

Les illustrations de l'œuvre de Paul Delvaux sont reproduites avec l'aimable autorisation de la Fondation Paul Delvaux.

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

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

Virginie Devillers

Paul Delvaux

Le théâtre des figures



Editions de l'Université de Bruxelles

Virginie Devillers

Paul Delvaux

Le théâtre des figures

Collection *Le sens de l'image*

Revue de l'Université de Bruxelles

Dans la collection *Le sens de l'image*

Le langage cinématographique en bande dessinée
par Manuel Kolp

Remerciements

L'auteur remercie Monsieur et Madame Van Deun, Messieurs Michel Draguet, Philippe Roberts-Jones, Jacques Sojcher et Jean-Michel qui l'ont aidée à l'élaboration et à la publication de ce livre.

Ce ouvrage a été publié grâce au soutien du ministre de la Culture de la Communauté française, Monsieur Eric Tomas, du secrétaire d'Etat à la Culture de la Région de Bruxelles-capitale, Monsieur Didier Gosuin, de la direction générale de la formation et de l'enseignement artistique de la Communauté française, de la Fondation Paul Delvaux, à Saint-Idesbald.

© Revue de l'Université de Bruxelles, 1992/1-2
Avenue Paul Héger 26 - 1050 Bruxelles (Belgique)
Imprimé en Belgique

TABLE DES MATIERES

<i>Préface : Paul Delvaux et le temps suspendu, par Philippe Roberts-Jones</i>	7
Au commencement de la peinture	11
De l'expressionnisme à la parade du musée Spitzner	17
Entre surréalisme et maniérisme	23
La volupé du geste et l'artifice de la pose	29
De l'inerte au vivant	39
Composition, juxtaposition et poésie	49
Le dialogue des figures	57
Le théâtre faubourien	69
Abécédaire de Paul Delvaux	73
Biographie	81
Bibliographie sélective	87
<i>Postface : Paul Delvaux ou l'artifice de la peinture, par Jacques Sojcher</i>	89
Table des illustrations	135
Crédits photographiques	139

PREFACE

PAUL DELVAUX ET LE TEMPS SUSPENDU

Un mouvement chez Paul Delvaux se dessine, et puis il se fige. S'agit-il d'un geste entravé ou vain, timide ou introverti? Nullement. Ce n'est pas l'esquisse d'une action; le geste, au contraire, est souvent accompli, disponible. C'est un relais que l'on cherche, ou que le tracé requiert, dans le champ du tableau. Seul le silence répond. Il y a d'autres personnages peut-être, apparemment dans le même contexte, dans la même volonté du peintre, mais peut-on parler d'interlocuteur? Le dialogue ne vient pas se nouer entre les habitants de l'œuvre, il naît du songe de l'artiste et se joue ensuite dans l'œil du spectateur.

Le regard des protagonistes ne se croise jamais, ou rarement, n'éveille aucune connivence. Les attitudes offertes, abandonnées, inquiètes, même ardentes, ne trouvent ni accord, ni rejet, ni complicité, sauf parfois chez les squelettes ou les lesbiennes. Et pourtant, la gestuelle exprime un état, une pensée, la phrase d'un discours, et qui ne peut progresser en soi qu'à travers l'un ou l'autre écho situé sur un même registre.

Or, il semble que chacun soit saisi dans un mouvement intérieur, projeté soudain, de son univers personnel, à la surface de la toile. On assiste à une réunion de personnages dont les temps psychologiques diffèrent. Certes, le lieu de la rencontre leur devient commun, les conditions de leur apparence sont souvent voisines, mais aucun élément ne suffit à tracer, entre eux, les liens d'une communauté réelle et assumée.

Pourtant leur présence conjuguée est porteuse de l'émotion globale que l'œuvre peut libérer. Chaque figure est un mot du poème qui s'écrit selon sa graphie propre, son sens et ses connotations. Chacun existe sans les autres, chacun apporte le geste de sa poésie, l'évocation d'une possible réponse intérieure. Les temps individuels, dont ils témoignent, peuvent

s'additionner pour tramer, en quelque sorte, une histoire aux multiples résonances, un ensemble que les éléments franchement partagent, sans qu'ils n'ancrent, pour autant, l'image dans un temps ou un espace défini.

Si l'œuvre de Delvaux révèle des attaches maniéristes certaines, le surréalisme fait trembler l'identité de l'image, que l'*Adoration* d'un maniériste anversois des années 1520 ne permettrait pas de mettre en doute. La lecture d'un tableau de Delvaux est celle d'un poète du XXe siècle dans la libre circulation des termes entre eux et les conséquences plurielles qui en découlent.

18 Parmi les œuvres connues du peintre, *L'Echo* (1943) est-il une présence qui grandit, un souvenir ou un désir qui nous rattrape, ou le réveil va-t-il diluer l'appel signifié? La figure, ici, est solitaire et répétitive, dans la double perspective d'un chemin

2 carrossable et de la lune. Si *L'Entrée de la ville* (1940) s'ouvre à bien d'autres échos, si elle se peuple de multiples présences, celles-ci s'enchaînent-elles par d'autres vertus que d'être ce qu'elles sont, femmes nues ou parées, hommes distraits, parmi les portiques et les arbres? Mais elles sont toutes nécessaires pour que l'œuvre soit. Interchangeables en apparence, elles demeurent, chacune, indispensables dans leurs attitudes et leurs gestes particuliers pour que l'image dispense la clarté, le printemps, une certaine illumination...

33 Chez *Pygmalion* (1939), l'homme bourgeoisement vêtu a croisé, sans la voir semble-t-il, la femme fleurie; mais l'ombre portée de celle-ci accueille encore le passant, tout comme l'ombre vient unir le couple impossible que composent une femme mûre et le torse d'un adolescent imberbe et sans bras. Gestes suspendus, auxquels le réel ne peut rien, dont un éclairage cependant, un théâtre d'ombres, peut reporter le cours. Et notre imaginaire sollicité s'ajoute aux feux de la rampe, aux spots qui soulignent la scène, la mise en scène.

C'est pourquoi l'ambiguïté heureuse ou mélancolique est toujours convoquée et que la question reste posée devant la rose à cueillir, une main qui s'offre, un sein auréolé. La flèche célèbre de Zénon plane sur l'univers de Paul Delvaux et, plus précisément peut-être, sur chaque espace figuré, saisi dans un temps propre à son dire, sur une juxtaposition d'instant, en durée variable.

André Breton, en 1920, notait déjà, parlant de Giorgio de Chirico : «La nature de cet esprit le disposait par excellence à réviser les données sensibles du temps et de l'espace»¹. La filiation est connue, l'étonnement naît du bonheur qui se renouvelle. Le rideau reste levé, les tréteaux disposent leurs personnages et le paraître se dévoile.

Louons ces images, louons aussi les pages qui suivent et qui les font mieux connaître.

Philippe Roberts-Jones

¹ BRETON, A. : *Giorgio de Chirico*, in *Œuvres complètes I*, (Pléiade), Gallimard, 1988, p. 251.



I *Toutes les lumières*, 1962

AU COMMENCEMENT DE LA PEINTURE

La peinture de Paul Delvaux réunit et recrée, de toile en toile, le monde de la mémoire, de l'enfance, qu'on « n'oublie jamais », parce que « les sentiments quand on était jeune (...) sont les plus vifs, les plus forts, ceux qui influencent notre vie le plus profondément »¹. Chaque tableau semble naître et croître dans l'imaginaire du peintre d'un besoin de fixer, de perpétuer ces morceaux de temps révolus.

Considérons le tableau comme une mise en scène de la mémoire, comme l'arsenal d'un musée imaginaire. Regardons les gares, les trains à l'arrêt, les tramways, les réverbères illuminés, les lampes à l'huile et les meubles de la maison familiale, le squelette de la salle de musique de l'école primaire, mais aussi les temples, les portiques, les vestiges d'architectures gréco-romains, les bâtisses industrielles, les maisons des faubourgs se croiser et coexister pour toujours dans ce palais d'enfance.

Nous sommes dans une ruelle de Boitsfort. Le temps s'est arrêté sur la nuit éclairée, sur les deux processionnantes, figées et éternisées dans leur pose de poupée en porcelaine (*Toutes les lumières*, 1962). Tout appelle le monde de l'enfance, le surgissement, le ravissement de la mémoire. Les robes en dentelle blanches, les poteaux électriques, les lampes à huile, autres figures de la procession et du merveilleux, la rue pavée avec les petites maisons de briques rouges et la lumière, *Toutes les lumières*, sont la douceur du quotidien d'antan.

Delvaux a toujours aimé la paix et la désuétude, la quiétude des faubourgs, comme il restera toujours émerveillé par les ro-

¹ Interview de Paul Delvaux par Renilde HAMMACHER, in Catalogue *Paul Delvaux*, Musée Boymans-van Beunigen, 13 avril-17 juin 1973, p. 16.

* Les chiffres en marge renvoient à la table des illustrations, en fin de volume.

mans de Jules Verne, par la grandeur du monde antique qu'il découvrit lors de ses études gréco-latines, ou, plus tard, par la rencontre surprenante du musée Spitzner et par l'ambiance de la fête foraine. Il vit hanté, habité par son histoire, devenue son tableau vivant.

Jean Clair parle de «sédimentation», «d'entassement, de répétition, d'obstination à redire» qui «creuse (...) l'histoire au lieu de la dérouler»², Jacques Sojcher de la «fixation d'enfance», de la «passion puérile»³ de Paul Delvaux. Comme si c'était la juxtaposition, la fixation poétique de pans d'histoires, d'immenses décors de théâtre qui constituait le mystère et la grandeur du «monde de Paul Delvaux».

Mais cet arsenal d'images de la mémoire — les sofas, les guéridons, les lampes de la maison — n'a aucune raison d'exister en lui-même. C'est parce qu'il participe étroitement d'une composition, parce que les lampes à huile ont quitté la cheminée de *La Cuisine d'Antheit* (1960) pour se poser sur une rue pavée (*Toutes les lumières*, 1962), sur l'estrade dallée d'un paysage antique (*Les Lampes*, 1937), sur la plaine désolée d'une gare à l'abandon (*Horizons*, 1962), qu'elles sont devenues des figurantes du tableau. C'est parce que la lampe a rencontré *Le Temple* (1949) qu'elle est devenue icône de la lumière.

44

C'est la rencontre, le moment de la juxtaposition qui opère la transfiguration poétique, permettant à la peinture d'échapper à l'image d'Epinal et d'atteindre l'essentiel.

A côté de la lampe porteuse de lumière et de chaleur, il y a les autres meubles du giron d'enfance qui ont quitté leurs lieux d'origine pour être transportés, déplacés devant un temple grec ou dans une rue des faubourgs et se promener désormais et pour toujours dans le tableau.

Le jeu du déplacement et de la décontextualisation des éléments dans la peinture amène l'étrange et le dépaysement dans la tranquillité et la banalité du quotidien. Sans doute faudrait-il

² Jean CLAIR, *Delvaux*, Bruxelles, Cosmos, 1975, p. 59 et 61.

³ Jacques SOJCHER, *Paul Delvaux ou la passion puérile*, Paris, Ed. Cercle d'Art (Coll. «Grands peintres et sculpteurs»), 1991, p. 7.

4 suivre le trajet effectué par chaque objet, de toile en toile, pour
comprendre toute la logique et la rigueur de cet univers pictu-
ral. Contentons-nous de nous perdre dans les dédales des jardi-
4 (ns (*Le Jardin*, 1971), sous les charpentes d'une basilique
(*L'Office du soir*, 1971), au crépuscule d'un lieu magique (*Le*
3 (*Canapé vert*, 1944), pour voir les tabourets, les sofas, les fau-
teuils en velours du salon, les éléments d'architectures de tous
les temps intégrer étrangement et « naturellement » le lieu de la
mémoire.

Le jeune garçon est nu, couché pudiquement sur *Le Canapé vert* (1944). Il est le centre de l'événement, au cœur de cet exercice poétique de l'éclectisme, dont il est presque devenu un des éléments du décor. Il a quitté la maison d'enfance avec sa pureté d'éphèbe, à la fois présent et absent de la ville imaginaire. Il est peut-être la conscience silencieuse de l'étrange cérémonial qui se déroule autour de lui.

Paul Delvaux peint le silence de *L'Office du soir* (1971). Il pose sur la voie dallée (souvenir de la cuisine d'Antheit?) une petite table ronde recouverte d'une nappe, entre les deux lectrices nues. L'effet insolite recherché par cette « intrusion » décale et intensifie la représentation. Nous sommes dans un paysage d'enfance revisité.

C'est théoriquement le même processus imaginaire et poétique de la rencontre surréaliste où, selon les mots de Lautréamont, la machine à coudre a rejoint, sur une table d'opération, un parapluie. Mais Delvaux ne cherche pas à faire un gag surréaliste, il espère toujours interioriser l'insolite pour faire surgir la poésie. C'est pour cela, notamment, qu'il ne se considère pas vraiment surréaliste, même s'il reconnaît que c'est la découverte de ce mouvement qui lui permet de transgresser la logique rationaliste : « Lorsque j'osai peindre un arc de triomphe romain et, sur le sol, des lampes allumées, le pas décisif était franchi. Ce fut pour moi (...) une révélation capitale de comprendre ainsi que toute contrainte à l'inventivité disparaissait (...) »⁴.

4 La nuit lunaire baigne le paisible jardin ordonné à la française (*Le Jardin*, 1971). Au loin, le tramway illuminé traverse le

⁴ Jacques MEURIS, *Sept dialogues avec Paul Delvaux accompagnés de sept lettres imaginaires*, Paris, Le Soleil noir, 1971, p. 31.

paysage. C'est peut-être lui qui a amené les promeneuses ou les nymphes blanches dans le lieu de rencontre de l'événement sans objet. Quatre femmes blanches se tiennent à l'avant-plan du tableau. Deux d'entre elles sont de dos, debout à l'entrée de la scène. Les deux autres sont assises sur les fauteuils de velours, près de la lampe, souvenir de la lumière familiale. Le chatoiement des bleus — bleu gris du ciel, bleu de l'allée centrale surmontée par une légère halle de verre et de fer, bleu des fauteuils du salon, bleu des robes —, les blancs transparents des corps et les verts du jardin consacrent l'intemporalité de ce petit théâtre de la douceur et de l'enchantement.

Il y a aussi le cadre du miroir, le train — comme un énorme jouet —, le poteau électrique et, au loin, le paysage de montagnes, le temple, les vestiges de l'antiquité.

La jeune femme est nue, inerte, abandonnée sur un sofa. Presque sans grâce. Sa nudité l'habille, comme ses comparses voilées, drapées, à demi vêtues (*Le Rendez-vous d'Ephèse*, 1973).

Il y a encore l'étrange et la violence dans la douceur.

13 Une jeune femme est assise de profil, les mains jointes, à l'entrée de la toile, sur une estrade en planches de bois (*Le Viol*, 1936). Elle est vêtue d'une longue robe de velours qui la pare en lui découvrant le haut du buste. Elle se tient, étrangère à la scène du viol, raide, perdue ou absente d'elle-même sur un tabouret du salon — comme si c'était le dépaysement qui ôtait toute expression. Les rideaux en velours de la fenêtre bordent la composition. Ils sont devenus les rideaux de la scène du théâtre. Sur l'estrade ébréchée, deux autres figurantes sont à l'arrêt, comme éternisées dans leur geste d'attente ou de présence absolue. Au loin, juxtaposé à la parade, un paysage d'arbustes, de forêt, de montagne, et la présence insolite de la femme violée (il y a un défaut d'échelle : le corps de la femme est beaucoup trop grand, il semble flotter dans le paysage).

29 Assise sur le tabouret, la même année, elle attend au milieu d'une végétation luxuriante (*L'Attente*). Parfois, elle se dédouble face au miroir (*Le Miroir*) ou est assise, au milieu d'un carré d'arbres, sur une chaise rouge sortie du salon (*Le Fauteuil rouge*).

Quelques années plus tard, la voici, imperturbable, perdue dans le songe, assise sur le même siège de salon, dans un tableau dont la composition juxtapose les montagnes, une cité antique, une maison faubourienne et le perron d'un salon de courtisanes qui s'ouvre sur cet étrange et insolite paysage (*L'Appel*, 1944). C'est la même pose que prend la gardienne du *Canapé vert* (1944).

31
3

Dans cette mise en scène de l'attente, qui déplace systématiquement la figure d'une composition à l'autre, le temps circulaire semble lové, figé sur lui-même, comme si Delvaux était hanté par une figure ou une scène qu'il cherchait à imprimer, figer dans la peinture.

Selon le principe du déplacement et de la transposition, *L'Entrée de la Ville* (1940) mêle l'histoire antique et celle du peintre. Nous sommes à l'entrée de la ville, au commencement de la peinture de Paul Delvaux, qui s'est représenté torse nu, tenant dans ses mains une carte de la ville grande ouverte. Le chemin dallé est celui de Boitsfort, avec les réverbères à gaz du faubourg. Il traverse les vestiges antiques d'une ville imaginaire, d'une «ville-décor que Delvaux a fait renaître pour son plaisir d'architecte-poète»⁵.

2

IV *Les Promeneuses* demeurent dans la nuit, superbement «égérées» dans le théâtre baroque de cette mise en scène de l'artifice. Porche de palais gréco-romain, vestige de l'antiquité, clocher, réverbères, maisons désuètes du faubourg, montagnes, arc de triomphe... Tout est là, tout est réuni pour nous émerveiller et nous surprendre. Parce que c'est ainsi que Delvaux crée, sans doute : émerveillé, comme l'enfant, «l'architecte-poète».

IV

Regardons encore, avec le même regard dépaysé, l'éclectisme de *Pompéi* (1970). Découvrons la rencontre d'images de mondes, la juxtaposition des encadrements de portes vides, des châssis de fenêtres, des rideaux de théâtre, des colonnes corinthiennes, d'un morceau de rue pavée de faubourg.

42

Il n'y a pas de temps, pas de chronologie, pas d'histoire, pas de repère. Il n'y a presque rien à dire, presque rien à comprendre. Avec Paul Delvaux, nous sommes au commencement ou à la genèse de la peinture.

⁵ Jacques SOJCHER, *op. cit.*, p. 222.



II *La Dame rose*, 1934

DE L'EXPRESSIONNISME A LA PARADE DU MUSEE SPITZNER

Remontons jusqu'à l'aube de la création, au moment où Paul Delvaux s'exerce encore à une mise en scène de facture et de style expressionniste (de 1927 à 1934), dans la mouvance de Permeke et de Gustave de Smedt.

Les compositions de cette période sont basées essentiellement sur un principe d'opposition et de tension des plans juxtaposés entre eux. La figure humaine est monumentalisée, cadrée en plan serré à l'avant-scène de la toile.

Le Banc (1927) réunit quatre personnages gigantesques et solitaires. Un homme en complet veston noir, le visage carré, le geste mécanique est assis à l'entrée de la toile. Derrière lui, deux jeunes filles sont sagement vêtues, alors qu'en retrait, un autre homme est retiré dans sa lecture. Ces quatre figures sont «collées» sur un paysage de sous-bois et sur la façade de l'église des Carmes, avenue de la Toison d'Or, à Bruxelles. Il n'existe aucun lien direct entre ces deux tableaux dans le tableau. Delvaux semble les avoir juxtaposés «à partir d'une absence» plus qu'il ne les a intégrés «dans un entourage prédonné»⁶.

Les jumelles et les femmes sont déjà théâtralisées, cadrées en plan américain. Elles sont situées à la fois dans la scène et hors de la scène du tableau.

Les jeunes filles se sont dévêtues et demeurent, nues, côte à côte, les yeux fixes et les lèvres pincées, monumentales et gra-

⁶ Marcel PAQUET, *Paul Delvaux et l'Essence de la peinture*, Paris, La Différence, 1982, p. 25.

cieuses à l'avant-scène d'un petit théâtre naturel — un paysage de mer, un sous-bois.

Souvent, l'une, brune, tient ses mains légèrement croisées à la naissance des seins, l'autre, blonde, a le visage incliné et les paupières baissées ou closes.

10, IV, 1 Les toiles de ces années préfigurent la *Naissance de Vénus* (1937), *Nocturne* (1939), *Les Promeneuses* (1947), *Les Mains* (1941) : côte à côte de figures de lumière, de fausses jumelles perdues dans leur songe ou statufiées en objets de beauté.

En 1929, Paul Delvaux s'est représenté nu, devant les ébats amoureux que l'on devine derrière lui, dans la campagne (*Torse d'homme*). Ici encore, il est « hors jeu », isolé de la contingence du monde, démondanisé.

Beaucoup de très belles toiles de la fin des années vingt reprennent ce type de mise en scène. Le modèle est « surexposé », c'est-à-dire à ce point monumentalisé qu'il « étouffe » la composition. Le décor sur lequel il semble plaqué, reste flou et indéterminé.

4 Ainsi *Le Couple*, *Le grand nu rose* (1929); *Fête*, *Maternité*, *Le Lever* (1930); *Femme au corsage rose**, *Jeune femme rêvant*, *Kermesse*, *Jeune femme*, *Solitude* (1931).

Regardons le geste de la *Femme au corsage rose* (1932). Sa présence monumentale efface l'autre femme qui se situe derrière elle, le torse nu, dans un décor esquissé d'intérieur de maison, où se tient encore une autre figure au buste dénudé. La lourdeur et la grâce de ses traits, son regard qui se perd, vide, hors du tableau, son geste qui coupe la massivité de son buste corseté l'imposent dans la scène où elle demeure étrangère. C'est pour cela qu'elle a déjà le statut de figure — parce que sa présence nous paraît insolite, en retrait d'elle-même et du tableau.

Plus tard, la précision architecturale du décor et la présence absolue de la figure s'épouseront dans un équilibre pictural parfait. Paul Delvaux, ni surréaliste ni expressionniste, est plus proche d'une mise en scène maniériste-baroque « à la belge », entre, peut-être, l'hyperréalisme de Van Eijck, la violence tranquille d'Ingres et le théâtre épuré de Giorgio de Chirico.

La *Suite de personnages nus dans la forêt* (1927-1928) est un ballet de corps figés dans l'inexpressivité ou l'absence de leurs gestes. Les figures, assises, debout, les bras ballants, parfois recourbés derrière la tête, les paupières closes, se mêlent aux chevaux et aux arbres sans feuillage. Elles sont encore maladroitement à la pose. Il manque l'architecture du metteur en scène — arc de triomphe romain, lampes — la majesté absente et désincarnée des figures.

34 *Suite de personnages nus dans la forêt* (1927-1928) sont les prémices de *L'Éveil de la forêt* (1939), mais il n'y a pas encore les cortèges de corps nus qui se mêlent à la densité de la forêt aux essences mystérieuses (prêles, feuilles géantes,...); quant aux visages, ils ont encore le côté simiesque propre à la période expressionniste. De cette genèse de la création, il restera le côté statuaire et iconique de la figure qui s'affirme déjà comme « objet » de la peinture, dans son attitude de modèle vivant.

Résumons-nous. En cette période expressionniste, la construction de la toile est basée sur un effet d'opposition et de tension entre deux plans juxtaposés : l'arrière-plan flou contraste avec l'immobilité fixe des personnages à l'avant-plan.

La mise en scène est alors construite à partir de l'isolement de l'homme et de la femme monumentalisés, « collés » encore maladroitement sur une composition.

Cela donne un effet de mise à distance de la figure et, déjà, de théâtralisation, d'exhibition.

Après le songe des jumelles, Delvaux aborde, toujours sur le mode expressionniste, le thème de la parade ou de la fête foraine, au moment même où il découvre la baraque du musée Spitzner à la foire du Midi. Il confie à Renilde Hammacher :

« (...) j'allais faire tous les jours, tous les soirs, mon tour à la foire (...), il y avait une baraque (...) le Musée Spitzner (...). Ce Musée Spitzner a été pour moi une révélation formidable (...), un tournant très important (...) il a précédé la découverte de Giorgio de Chirico (...) c'était une baraque qui était toujours située presque en face de la gare du Midi. Elle était assez longue, elle était garnie de rideaux en velours rouge et de chaque côté il y avait un tableau peint (...). Cette peinture était très impressionnante, parce qu'elle était réaliste. Et au milieu dans l'entrée du Musée se trouvait une femme qui était la caissière, puis, d'un côté, il y avait le squelette

d'homme (...) à l'intérieur, on voyait une série assez dramatique et terrible de moulages en cire qui représentaient les drames et les affres de la syphilis (...). Et cela, au milieu de cette joie factice de la foire. Il y avait là un contraste tellement important que cela m'a très fort impressionné. Je dois vous dire que cela a laissé des traces très profondes pendant très longtemps dans ma vie»⁷.

Fascination pour le mélange de joie et de tristesse de la parade, de la kermesse populaire. Deux femmes, le buste lourd et massif, se sont arrêtées hors de la foule qui les entoure, au premier plan de *La Fête* (1930). Peu de temps après, un jeune couple pose timidement au milieu de la truculence d'une salle de *Kermesse* (1931) ouverte sur la rue. A côté du squelette, un autre couple veille solennellement sur *La Vénus endormie* (1932), étendue et figée sur sa couche. L'aquarelle que peint Delvaux constitue une réplique directement inspirée de la Vénus en cire qu'il vit au musée Spitzner. «J'ai senti, en peignant pour la première fois la Vénus endormie, qu'il y avait quelque chose d'intéressant à faire, quelque chose qui trouvait écho dans mon être profond»⁸.

6 Les deux premières versions du *Musée Spitzner* (1933-1934) ont encore la lourde facture expressionniste. La caissière de la version de 1933, déjà présente et absente, est assise, les mains croisées sur son comptoir. Elle se situe non loin de la Vénus endormie et du squelette, devant le décor du théâtre (ouverture bordée de rideaux, lambris, niche esquissée...).

II *La Vénus endormie* de 1932 est devenue courtisane dès 1934. *La Dame rose* est accoudée sur un lit. Elle présente sa nudité à notre regard, comme les trois autres courtisanes, les trois autres figures de la parade qui posent dans leur habit de courtisane, derrière elle.

A la même époque, *Les trois filles du cirque* (aquarelle, 1934) sont habillées en costume de bain. L'une gesticule pour appeler les badauds à venir voir la parade, les deux autres, hiératiques, se tiennent dans une position d'attente.

7 Trois autres dessins, *Personnages de comédie* et les deux versions des *Dames en dentelles* (1935), transcrivent directement

⁷ Renilde HAMMACHER, *op. cit.*, p. 13-14.

⁸ Cité par Barbara EMERSON, *Delvaux*, Anvers, Fonds Mercator/Paris, Albin Michel, 1985, p. 58.

une scène de comédie dans un décor théâtral. Deux comédiennes posent à la manière d'un salut final d'une pièce pour amateurs, de la même façon que *Personnages de comédie...* ou que dans la scène du *Viol*.

13

Dans les différentes variations de la parade ou du théâtre populaire, les figurantes apparaissent déjà dans leur distance de figure : leurs gestes semblent ne pas leur appartenir, elles n'ont pas de regard, elles sont « à la pose ». Le plus souvent, ces poupées mécaniques se tiennent devant l'ouverture de la scène, qui suggère la présence d'un autre décor où se déroule une autre scène. Cette seconde ouverture est bordée de rideaux de velours avec pampilles, dont la matière est rappelée dans les robes de style 1900... ces mêmes rideaux dont parle Delvaux lorsqu'il décrit la baraque du musée Spitzner.

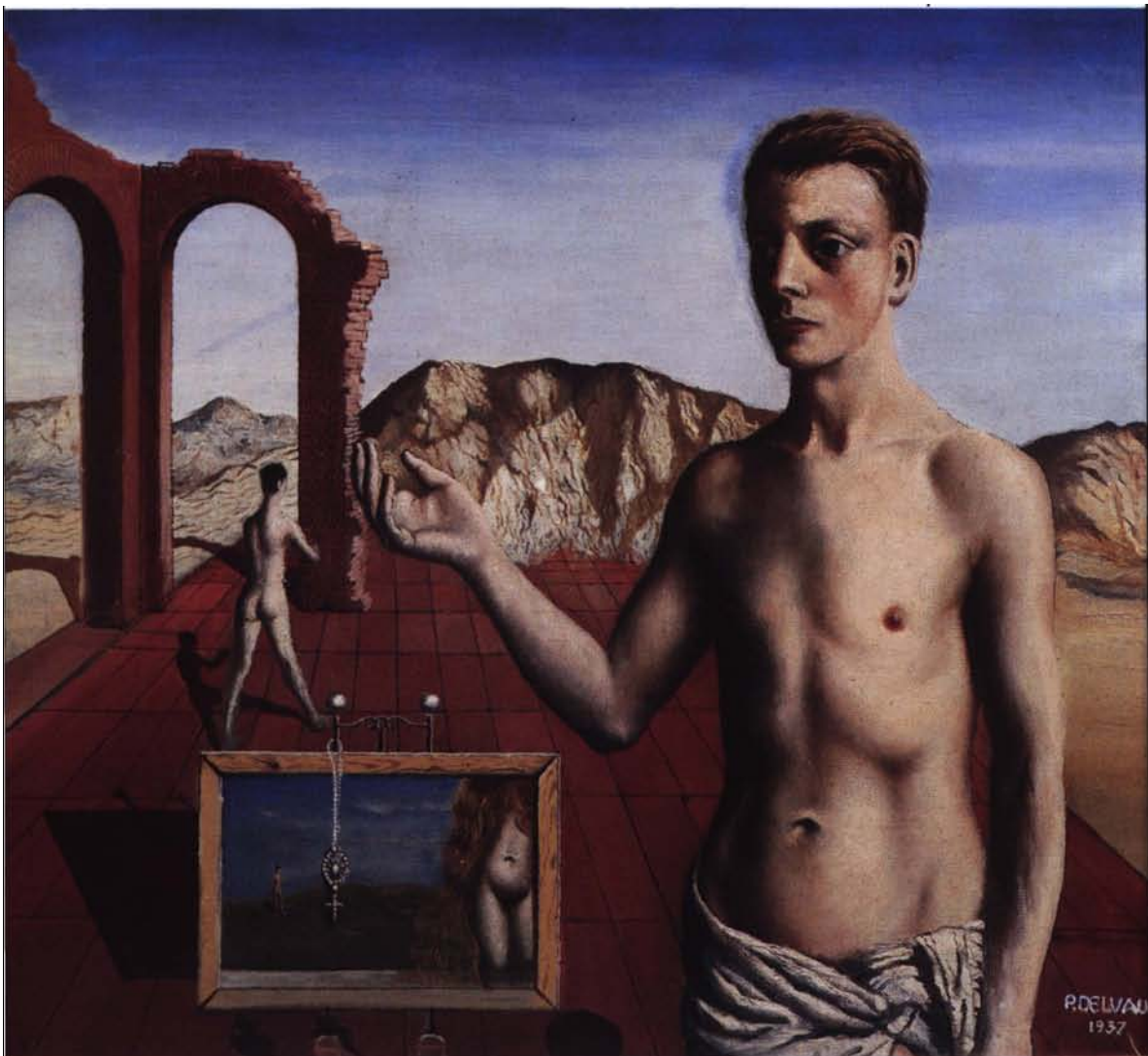
30

Le tapis rouge, les lourds rideaux de velours rouge et mauve habillent l'entrée de *Musée Spitzner* (1943), devenu le théâtre du monde. Toutes les figures qui peuplent l'univers de Paul Delvaux sont là.

La caissière impassible, la femme hystérique dépoitraillée du docteur Charcot, l'adolescent — le peintre lui-même —, le squelette, l'écorché, la cariatide, l'homme statufié avec son ombre marquée, au milieu de la place et les cinq amis du peintre, les cinq hommes de la rue. La lampe à huile pend au plafond de l'entrée de l'estrade du théâtre, elle illumine la nuit bleutée — la gare, la maison de la rue, mais aussi la chair de l'éphèbe, la poitrine de la femme hystérique, de la caissière, la structure osseuse du squelette.

Avec *Le Musée Spitzner*, le théâtre de l'inerte et du vivant trouve sa consécration. Il transcrit, des années plus tard — fixation, réminiscence — la scène que Delvaux put voir à la baraque foraine de la gare du Midi. Celle-ci est transfigurée, figée dans sa splendeur.

La femme-Vénus des années expressionnistes, posant sur un lit comme sur un présentoir, les jumelles côte à côte... vont bientôt affirmer leur érotisme dans la grâce de leur chair. Gracieuses, opulentes et à la fois absentes d'elles-mêmes, elles sont peut-être les sœurs du mannequin de cire que Paul Delvaux découvrit au musée Spitzner de la gare du Midi ?



III *Le Récitant*, 1937

ENTRE SURREALISME ET MANIERISME

8 Le cortège de robes de dentelles 1900 s'avance, immobile, sur la scène dallée, vers un arc de triomphe qui se répète en écho. Les femmes sont de dos, sans jambes, sans corps apparent. L'air est rare et pesant sur ces poupées de cire, sur ces mannequins de lumière dont le bras articule un geste d'attente ou d'offrande (*Cortège en dentelles*, 1936). Le décor de foire a complètement disparu, la parade populaire est devenue un ballet silencieux.

Avec le *Cortège en dentelles*, nous entrons dans la première mise en scène aboutie de Paul Delvaux. Les femmes ont perdu l'allure trapue et disgracieuse des années expressionnistes. Elles portent d'élégantes robes de dentelle, telles que le peintre a pu en voir dans les magazines de mode du début du siècle et chez ses tantes, à Antheit.

11 La même année, Delvaux peint le geste de la *Femme à la rose*,
13 la scène du viol (*Le Viol*)*, du miroir (*Le Miroir*) ainsi que celle de la *Fenêtre*. Ces différentes toiles, entre surréalisme et maniérisme, présentent, chacune, des mises en situation artificielle et irréaliste.

Le geste déclamatoire et arrêté des figures du *Viol* se situe sur une scène de théâtre, comme en témoignent les rideaux qui ouvrent la composition. La *Femme à la rose* est dans un salon dont les murs lambrissés rappellent la maison bourgeoise. Mais son geste est artificiel, alors que le salon est lui-même devenu le lieu d'un théâtre — celui-ci n'est pas fermé, il débouche sur une ouverture qui prolonge notre regard vers une balustrade et un paysage.

29 Ces effets scéniques sont encore plus visibles dans *Le Miroir* et *La Fenêtre*. *Le Miroir** joue clairement sur la rencontre ou le choc du dedans-dehors. Le tableau que l'on voit dans le miroir

— tableau dans le tableau — et celui de la pièce délabrée où se tient la femme jouent sur l'image dédoublée, sur le reflet de l'image inversée.

Dans le même esprit surréaliste, le paysage de *La Fenêtre* semble être celui que l'on voit depuis l'intérieur d'une pièce, à moins que les murs de celle-ci ne soient en réalité la façade de la maison à la fenêtre...

9 Quittons un moment l'esthétique surréalisante et regardons une toile comme *Propositions diurnes* (1937). La figure gonflée de chair à l'avant-scène de ce théâtre maniériste porte une toge qui découvre sa nudité. Son habit est comme les ruines : il se décompose, il devient archive en même temps qu'il nous offre la naissance du corps féminin — son ventre magnifié par sa toge, ses seins, sa toison.

Il fait partie du décor de théâtre, il est appareil, comme le miroir que tient la figure et qui ne reflète que le bleu du ciel. Lui aussi est accessoire, parure, ornement de la femme, « objet sacré »⁹, objet de rituel magnifiant sa beauté.

III Un autre tableau de la même année reproduit le même type de scène, mais ici, c'est *Le Récitant* qui se trouve immobilisé sur la voie dallée bordée par des montagnes en papier maché et deux arcades antiques en ruine. L'homme est presque nu. Sa toge lui voile le sexe. Non loin de lui, un autre tableau — peut-être un miroir? — représente le ventre, la chevelure et les cuisses d'une femme nue. Il ne récite rien — il n'ouvre même pas la bouche —, seul le geste de son bras exprime sa déclamation. Ici, la juxtaposition surréalisante fonctionne à merveille. Delvaux n'a pas encore intégré, intériorisé l'insolite et le merveilleux.

29 Revenons au miroir. Il est œil magique lorsqu'il regarde le buste d'une jeune femme au fond d'une grotte (*Femme dans une grotte*, 1936), et artifice du dévoilement de la femme dans *Le Miroir* (1936) ou dans *Femmes-arbres* (1937). Le miroir

⁹ Suzanne HOUBART-WILKIN, « La Femme et le miroir », in Catalogue de l'*Hommage à Paul Delvaux*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 8 juillet-25 septembre 1977.

permet de doubler, d'intensifier l'image de la figure, demeurant souvent un « instrument ambivalent (...), qui pourrait être aussi une ouverture sur quelque chose d'autre »¹⁰. En effet, il n'est parfois que leurre, comme dans *Le Sabbat* (1962), où le savant se penche vers un miroir qui ne découvre que la forêt. Le miroir participe au théâtre de la figure, au geste maniéré de *La Vénus au miroir* (1945). La Vénus se tient délicatement à l'avant-scène du salon qui s'ouvre sur la mer par des pilastres, tandis qu'une chaise Louis-Philippe recouverte de sa robe, un plafond à caissons, des lambris et un tapis orment la scène où elle se tient. Tout ici est théâtre, éloge de la beauté : la pose maniérée, le décor, les accessoires, la lumière.

Comparons la mise en scène des Vénus de Paul Delvaux et celle de quelques peintres maniéristes et regardons ce qui rapproche Delvaux d'une certaine forme de maniérisme. Le thème de la Vénus du XVII^e siècle se rattache à un code, celui de « La Vénus au bain » ou « La toilette de Vénus », rituel de la mise en beauté quotidienne de la dame, avec les servantes qui s'agitent dans les coulisses de ses appartements. C'est ce qui explique la nudité, les miroirs, la présence des voiles et des encens, la délicatesse et la préciosité de chaque geste, « la magnifique et impudique sensualité de la pose »¹¹, la sinuosité délicate du corps et des multiples atours qui magnifient la courtisane.

La femme se donne en spectacle. Sa nudité est mise en scène. Le corps nu sert de présentoir à sa beauté de reine de la Cour. Le luxe des apprêts que suppose le rituel amoureux de cette époque, les bijoux — bagues, camées, bracelets — qui couvrent son corps nu, présente la courtisane, figée dans la lenteur de son rituel de beauté. Comme chez Paul Delvaux, la femme du XVII^e siècle apparaît dans l'intimité et le retrait de sa grâce — à la pose, théâtralisée.

Dans cet esprit peut-être, la *Naissance de Vénus* (1937). A l'avant d'une pièce aux murs de briques rouges, ouverte, à l'arrière, comme une boîte, sur un paysage de plaine et de mon-

¹⁰ Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 88.

¹¹ Jean-Jacques LÉVÊQUE, *L'École de Fontainebleau*, Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 1984, p. 132.

tagne, deux femmes — deux Vénus — se tiennent, ostentatoires, dans le bassin. Elles ont abandonné leurs draperies sur le bord de la baignoire.

Les seins, les cuisses, la toison qui découvrent délicatement la naissance du pubis et le ventre présentent directement leur opulence charnelle. Elles sont couronnées et coiffées comme des poupées, comme des reines de lumière. Il n'y a aucune impudeur, aucune agression du corps féminin. Les Vénus demeurent dans leur innocence — ce qui n'est pas le cas des dames maniéristes à l'attitude beaucoup plus équivoque —, attirantes et distantes dans leur geste précieux et leur présentation fixe.

10 Il y a aussi *Nocturne* (1939), cette toile si proche de *Gabrielle d'Estrée et la duchesse de Villars* de l'Ecole de Fontainebleau. C'est encore les mêmes gestes pincés et vides, la même artificialité des poses, ainsi que le même goût prononcé pour la mise en scène. *Nocturne* cadre les deux figurantes en plan américain. Chacune se tient dans sa loge, bordée par des rideaux rouges et mauves qui achèvent de théâtraliser leur nudité, tandis qu'au loin, le professeur Otto Lidenbrock fait sa première apparition.

Au centre de cette nouvelle esthétique théâtrale, surréaliste et maniériste, retenons la présence prééminente de la femme, avec son port de reine. Parée, déifiée, elle s'affirme désormais dans la distance de son artifice et fait songer à ces beautés nues, demi-vêtues, ornées de multiples appareils, à ces femmes de la métamorphose chères aux maniéristes.

Femme en robe de dentelle, de velours, de mousseline, avec toge ou nue, femme-arbre, femme-fleur, femme au miroir, au diadème, au gorgerin... la femme, ainsi «décorée», «accessoirisée», mise en beauté, est devenue la courtisane sacrée, la nymphe, la vestale, la promeneuse, l'amoureuse. Delvaux l'a exhaussée, il en a fait une figure d'archive et de musée.

v Les femmes enrobées de nœuds roses (*Les Nœuds roses*, 1937) ou les femmes-arbres de *La Naissance du jour* (1937), les grandes baigneuses, les sœurs de la *Naissance de Vénus* (1937), les reines couronnées se sont donné rendez-vous sur la scène de ce théâtre monumental, architecturées comme des

temples, comme des monuments de beauté, comme des géantes érotiques et innocentes.

La multiplicité du décor développé autour des corps (les miroirs, les objets de toilette, les nœuds roses, les diadèmes, les toges) magnifie la nudité des femmes. Leur geste d'attente éternelle ou d'offrande qui les exhibe ou exprime leur retrait sera celui qu'elles feront tout au long de l'œuvre. Comme si le corps de la femme était lui-même un signe abstrait, un signe qui ne distrairait pas, par sa beauté particulière, de la splendeur générale du tableau. C'est ce qui explique peut-être cette impression d'une femme toujours la même, d'une femme intemporelle, d'une figure dépossédée de toute identité, figée dans une immobilité de pierre : femme-arbre, femme-fleur, mannequin, statue vivante de beauté.



IV *Les Promeneuses*, 1947
Collection particulière

LA VOLUPTE DU GESTE ET L'ARTIFICE DE LA POSE

Le geste est peut-être à l'origine du théâtre des figures. Comme la parure, il n'existait pas durant la période expressionniste. Les figures massives ne présentent aucun artifice. Delvaux ne les a pas encore élevées au rang de modèle. Il faut attendre 1934 pour que dialoguent les premiers décors d'architectures, les objets familiers et les processions des figures, et pour que, parallèlement, le geste apparaisse. Déjà la *Femme au corsage rose** (1931) et la *Jeune femme rêvant* (1931) étaient habitées par leur geste, mais il n'était pas encore déclamatoire et rhétorique comme celui des comédiennes de *Femme à la dentelle* (1934), d'*Intérieur à la boule d'argent** (1935) et des multiples tableaux à venir.

Le geste mécanique pourrait bien, lui aussi, provenir directement du défilé des souvenirs d'enfance. Il est celui, figé et gracieux des mannequins de couturières des années 1900, telles que l'on en voyait dans les vitrines des magasins ou dans les livres de mode de cette époque.

Il rappelle aussi la gestuelle, le langage codé des mains des figures de l'époque maniériste.

1936. Sur la scène de théâtre, le mannequin en habit 1900 se penche pour cueillir une rose qui a poussé à même le plancher. Ce geste maniéré, immobile et sans fin, est hiéroglyphe du corps suspendu dans son geste de se pencher (*Femme à la rose*) ou de bénir l'invisible (*Dame à la fleur*, 1943), mirage de la peinture, giron de la mémoire. Les femmes du *Tramway*, *Porte-Rouge*, *Ephèse* (1946) ou du *Jardin nocturne* (1942) prennent encore la même pose, mais le geste de leurs mains caresse le vide. Le geste ressemble déjà à une révérence, à un sa-

lut sacré comme dans *Salomé* (1972). Celle-ci prend exactement la même pose que la femme qui cueillait la rose : elle se courbe dans un geste de bénédiction vers le corps de sa compagne assise par terre.

Il ne reste de ces corps qu'une pose, qu'un geste transposé d'œuvre en œuvre, qui dépasse le sujet et devient le signe de la figure.

Parfois, ce sont les mains seulement qui dessinent le geste. Le visage de la figure est figé, comme si seul le geste était sa passion, son expression. Voici le geste de tendresse ou d'extase des *Baigneuses* (dessin à l'encre de Chine, 1965), celui de la grâce et de l'intimité des jeunes femmes gothiques (*Les Gothiques*, dessin à l'encre de Chine, 1973), des *Pompéiennes*, et des *Visiteuses* (1979).

Ici, le geste des mains est vraiment langage. Peut-être est-il le code du rituel de *L'Annonciation* (1949) ou des sœurs endimanchées du *Jeu de mains* (1951). Le geste des femmes monumentales, perdues dans leur pantomime silencieuse, qui miment le vide, l'invisible est celui des *Mains* (1942), mémoire figée des statues.

Il y a, de façon permanente, la présence du geste rhétorique que presque chaque figurant incarne dans une scène. Ce geste inqualifiable — la main et le bras se détachent du corps de la figure, dans un mouvement de présentation, de démonstration ou d'attente — a la grâce du mime des automates et des mannequins à habits de couturière. La paume d'une des *Promeneuses* (1947) prolonge son regard baissé et la fige dans sa pose de statue. Les figures de *L'Escalier* (1946) se sont peut-être rencontrées dans la suspension de leur geste. Les figurantes du *Viol* (1936), l'homme nu de *Propositions diurnes* (1937), *Pénélope* (1945), la figurante de *La Ville lunaire* (1944) sont tous habités par leur geste qui les dépasse, qui est devenu leur expression extatique.

Les mains peuvent aussi se croiser sur les genoux de la femme assise. Ce geste exprime le retrait, la réserve ou l'absence de la figure. Regardons la caissière du *Musée Spitzner* (1943) et la

31 femme assise sous le vestibule de *L'Appel* (1944), égarée, le
 buste déshabillé comme si elle revenait du salon de plaisir que
 13 l'on devine derrière elle, à l'intérieur de la maison. Revoyons
 la scène du *Viol* (1936). La figure se trouve exactement dans la
 même position que celle de la caissière, à l'entrée de la toile.
 Plus tard, elle attend encore dans le laboratoire des *Phases de
 la lune II* (1941). Son manteau de fourrure ne couvre plus
 qu'une petite partie de sa nudité de courtisane. Mais elle est
 seule, étrangère aux savants qui, absorbés dans leur passion
 minéralogique, ne peuvent la voir. Cette position de retrait est
 encore celle de deux autres toiles pourtant d'un esprit fort dif-
 férent.

Les grandes sirènes (1947) sont quatre. Elles demeurent as-
 sises, parées et presque nues, absentes (quoique l'une d'entre
 elles ébauche un geste), comme, déjà, dans *Le Village des si-
 19 rènes* (1942). Les femmes, assises, les mains croisées sur leurs
 genoux, se démultiplient le long du chemin qui mène à la mer.
 Ce geste exprime le retrait ou la passivité, il impose la pré-
 sence absolue des figures : elles sont *là*, dans la peinture. «Les
 figures n'ont pas d'histoire, elles sont»¹².

Dans certains tableaux, le geste exhibe le corps et le théâtralise
 encore davantage. Il participe alors totalement à l'artificialité
 de la situation scénique.

16 Pensons au geste d'offrande de *La Visite* (1939). La femme est
 assise dans un salon. Elle soupèse ses seins des deux mains et
 les présente au regard du jeune garçon qui entre dans la pièce.
 Nous sommes en présence d'un pur moment d'initiation : le
 jeune garçon est peut-être venu chercher le mystère de la fémi-
 nité que dévoile la femme dans son geste d'exposition. Nous
 retrouvons ce mouvement des mains effleurant la naissance des
 seins dans un dessin à l'encre de Chine de 1969, *La Vision*,
 ainsi que dans une toile de 1941, *Les Courtisanes*. Deux hé-
 taires, l'une blonde, l'autre brune, s'adonnent à des jeux d'at-
 touchements lascifs. La courtisane de profil semble découvrir
 de ses doigts le corps de sa compagne à genoux, ouverte dans
 un geste d'abandon et de jouissance.

¹² Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 18.

17 Auto-érotisme de la courtisane blonde qui se tient nue, les deux mains posées à la naissance des seins, à l'entrée du luxueux salon de la gare. Non loin d'elle, son amie, étendue sur la banquette recouverte d'étoffe mauve. Elles sont les figurantes du *Train de nuit* (1947), où tout est mis en scène, artificielisé à l'extrême. Les étoffes dont les couleurs se répondent, l'artifice du miroir qui permet de doubler la scène, l'intensité dramatique de la lumière diffusée par les boules du lustre qui pend au plafond, les plantes d'intérieur, le plancher recouvert d'un tapis gris usé et le wagon de marchandises qui est à l'extérieur, à l'arrêt, dans la gare. La salle d'attente est le refuge muséal des courtisanes qui sont à la pose, érotiques et innocentes. La caissière est toujours derrière son comptoir. La naïade apporte sa présence comme une offrande. La courtisane couchée, impudique, est absente.

L'autre geste d'exhibition, à l'opposé de la douceur du geste d'effleurement des seins, est celui du corps gisant ou couché sur le sol, mort, abandonné ou offert, entre le sommeil et l'éveil, comme chez toutes les Vénus.

27, 13 En 1934 déjà, la figure gisait, couchée sur un linge, bras et jambes écartés, dans un paysage désert et aride (*Femmes et pierres*). Un an plus tard, la figurante est inerte sur le plancher de la scène, près de sa compagne et de la boule d'argent (*Intérieur à la boule d'argent*, 1935). Dans *Le Viol* (1936), le corps de la femme nue est abandonné au milieu d'un paysage, alors qu'une autre figure s'éloigne, de dos.

Elle est étendue, raide, les cheveux épars sur le tapis vert du salon-verrière qui s'ouvre sur un paisible paysage de lacs et de montagnes (*Abandon*, 1964). Deux jeunes filles la regardent, à peine étonnées. Le contraste scénique joue sur la tranquillité apparente et la violence que l'on devine dans ce tableau.

17 D'une façon différente, les *Vénus endormies* (1944), inertes aussi, sont toutes couchées, magnifiées, sur de superbes lits Empire. Mais ici, elles reposent, alanguies et offertes, décorées, entourées d'autres protagonistes : le squelette, l'écorché... Peut-être d'une façon encore plus impudique, elle attend, abandonnée et indolente au fond de la salle d'attente de *Train de nuit* (1947) ou s'offre au regard du mannequin, le corps dé-

VI ployé (*Nu au mannequin*, 1947), lumineuses, les jambes croisées au milieu de la nuit, sous un vestibule de verre (*Le Canapé bleu*, 1967).

40 Provocante encore, la femme, assise sur les feuillages, s'étire langoureusement et artificiellement sous son petit édicule de théâtre drapé de rideaux rouges, dans *La Forêt* (1948) traversée par les rails du train qui arrive au loin. La forêt est devenue le témoin muet de la cérémonie nocturne où s'exhibe la féminité.

23 Une femme se dresse nue, sa robe remontée lui voile le visage et offre son corps déployé. Celui-ci est devenu l'objet érotique, corps — spectacle qu'on retrouve en écho à l'arrière-plan, où deux femmes s'étreignent avec volupté (*Le Sabbat*, 1962). A gauche de ce monde d'animalité se tient peut-être le petit-fils d'Otto Lidenbrock, Lidenbrock lui-même, ou encore le diable, le Satan de cette cérémonie magique de la lumière et de l'artificialité. Dans la nuit noire, dans la forêt mystérieuse, les véritables acteurs sont les lumières, toutes les lumières — celles des chairs, des bougies, des lampes à l'huile, du train de nuit. «J'ai voulu faire un tableau *noir*, un tableau de nuit, et dans cette nuit, surgissent comme des éclairs ces femmes de lumière»¹³, confie Paul Delvaux à Jacques Meuris à propos du *Canapé bleu* (1967).

V

A la fin des années soixante, les gestes et les poses gagnent en pureté et en abstraction. La figure se tient souvent dans son recueillement, plongée dans une méditation silencieuse. Son geste n'a plus l'expressivité des années précédentes, il est dans certains cas, absent.

42 Dans la ville éclectique de *Pompéi* (1970), la figure centrale, pilier de chair diaphane, se tient devant la ville, sur un morceau de rue pavée. Peut-être lit-elle un grand livre, absent, qu'elle fait le geste de tenir? En 1967, *Chrysis*, jeune fille dorée, se tient sous un décor de verrière, la nuit. Elle porte et est la lumière. Elle a perdu l'opulence baroque des femmes des années quarante, comme la frêle adolescente de *L'Hommage à Jules Verne*, qui est encore incarnation de la grâce lumineuse. Elle se tient sur la scène dallée et n'est presque plus à la pose. Son

VI

¹³ *Ibid.*, p. 120.

43 corps blanc, le voile transparent qu'elle tient comme le dernier vestige de sa parure, présente sa nudité et sa pureté originelle. La joueuse de flûte traversière de la *Nuit sur la mer* (1976) est dans une épure de paysage. *La Sibylle* (1973) ou les deux figures des *Ruines de Sélinonte* (1972-1973) sont aussi transcription de l'éclat magique de la lumière du premier matin du monde.

Reprenons. Le geste, dans ses variations infinies — le geste du corps, le geste des mains, du bras — dépasse toujours le sujet. Il l'absout, il affirme la présence de la figure qui s'évide et devient signe, dans l'écho de la répétition, dans la perte de la différence. Il est peut-être un langage codé, une gestuelle qui ne serait pas éloignée du langage des sourds-muets, par son caractère inerte et expressif, permanent et répétitif, solennel et mystérieux.

Ainsi, quand la femme cueille une rose, il ne reste de son geste que le corps qui se plie, sans autre but que celui de prendre la pose. La femme ne tente pas, comme l'affirme Barbara Emerson, d'« arracher la fleur du parquet »¹⁴, puisqu'elle ne cueillera jamais la rose, ni même ne l'effleurera. Le geste sera toujours vide, sans destinataire. Il désigne seulement l'évidence d'*être là*, dans la peinture, comme s'il s'était affranchi du sujet, ou plutôt comme s'il précédait sa transfiguration. D'où l'éternité du geste qui affirme la présence et la réitère à travers le temps. Il n'y a donc aucune intention de solitude, de froideur, d'incommunicabilité des figures, puisque le geste est avant tout une forme de dialogue, d'expression — l'essence même du vivant.

Le geste est inséparable de la pose que Delvaux fait prendre aux modèles. La pose est — par définition — artificielle, elle donne un sentiment théâtral, entre parade et musée. Elle participe à l'absence et à la désaffection du sujet.

20 La nymphe est accoudée sur la mer déchaînée, alanguie, comme si elle se tenait sur un sofa (*Les Nymphes des eaux*,

¹⁴ Barbara EMERSON, *op. cit.*, p. 69.

1938). Sa longue chevelure de sirène flotte sur les vagues d'une mer de carton-pâte. Elle porte un petit éventail et un diadème de courtisane. Cette figure monumentale, ainsi que les quatre autres nymphes qui traversent les flots, sortent peut-être d'un pavillon qui rappelle un décor de foire ou de théâtre fin de siècle. Sous la demi-roue qui ferme ce pan d'architecture, on devine d'autres beautés nues dans une maison de plaisir.

Les nymphes ou les courtisanes se tiennent toutes dans «la pose», cette attitude que l'on donne au modèle. L'une s'exhibe, couchée comme une Vénus, l'autre se cambre dans un geste arrêté, une autre encore est légèrement en déséquilibre, le bras replié en avant, dans un geste d'appel qu'elle adresse peut-être à la femme dont la chevelure est devenue feuillage. Au loin, une dernière nymphe glisse de dos vers l'homme en complet veston qui se tient sur la rive. Toute cette scène est artificialité baroque : depuis les architectures contiguës au style éclectique et décoratif, jusqu'aux courtisanes, prostituées, femmes-monstres érotiques qui s'offrent sans s'offrir, qui appellent le regard et le déroberent, dans leur exhibition même.

Revenons aux nymphes de ce décor de mer de carton-pâte.

Le peintre dispose ses modèles dans un décor architectural, après les avoir fait poser en atelier, suivant le principe même de la pose. Il les étudie à partir de croquis et de dessins, puis les déplace «telles quelles». Il les intègre dans la composition et les élève au rang de figures, ce qui explique le manque de naturel du modèle, son attitude figée dans la pose qui suspend toute action. Ainsi, lorsque Delvaux peint la nymphe dans une attitude de Vénus, couchée sur la mer comme sur un sofa, il l'a certainement dessinée, dans un premier temps étendue sur un divan en atelier, pour la transposer ensuite sur le lit de la mer. D'où le côté irréaliste, l'effet de collage, ainsi que l'aspect théâtral de la composition.

L'ample mouvement du geste arrêté de la nymphe à mi-corps manifeste également l'attitude de la figure, comme le corps de la naïade, figé entre deux vagues, les bras tendus vers une autre courtisane qui n'est peut-être que le dédoublement d'un même modèle en différentes phases de son exhibition de sirène.

19 D'où cette impression d'écho, de répétition de la même femme
 — dédoublée — dans une même composition (*Les grandes si-*
 18 *rières* (1947); *Le Village des Sirènes** (1942)), mais aussi de
 toile en toile. La figure de *L'Echo* (1943) devient plus petite
 pour disparaître dans le lointain. Elle erre dans la nuit bleutée
 d'une ville déserte, «se multipliant, identique à elle-même (...)».
 Son image vient de l'horizon comme un rêve de pierre» auquel
 Delvaux aurait «donné le mouvement» pour «détruire son si-
 lence»¹⁵. Cette figure somnambulique et hypnotique, dont tout
 le corps est geste, signe hiéroglyphique de l'appel, voyagera
 dans la même pose dans différents tableaux. *La Belle du cou-*
chant (1945) sort peut-être de la montagne. Son corps penché
 et le geste de ses bras sur le sol dallé rappellent la figure de
L'Echo.

Parfois, la figurante s'anime dans une pantomime silencieuse.
 Elle prend les poses de salut d'une pièce de théâtre ou répète
 celui d'une scène de comédie (*Dames en dentelles, Person-*
 7 *nages de comédies*, dessins, 1934).

Toujours hiératique et impassible, elle joue dans une scène du
 13 *Viol* (1936), puis, parée de bijoux, quitte l'estrade du petit
 théâtre et erre, somnambule, avec les mêmes gestes empruntés,
 dans les dédales d'une ville antique (*Les Belles de nuit*, 1936;
 v *Les Nœuds roses*, 1937). Elle revient encore quelques années
 15 plus tard faire son apparition dans *La Ville lunaire* (1944). Son
 visage de profil et sa pose empruntée sont doublés par le sque-
 lette qui se tient derrière elle. Elle jouera aussi le rôle de *Péné-*
 14 *lope* (1945). Elle parade alors avec gravité sur l'estrade d'un
 décor de théâtre de mer, de montagnes et de palais. Non loin
 d'elle, une autre tragédienne se tient par terre, le visage enfoui
 dans ses bras, appuyée sur une caisse en bois.

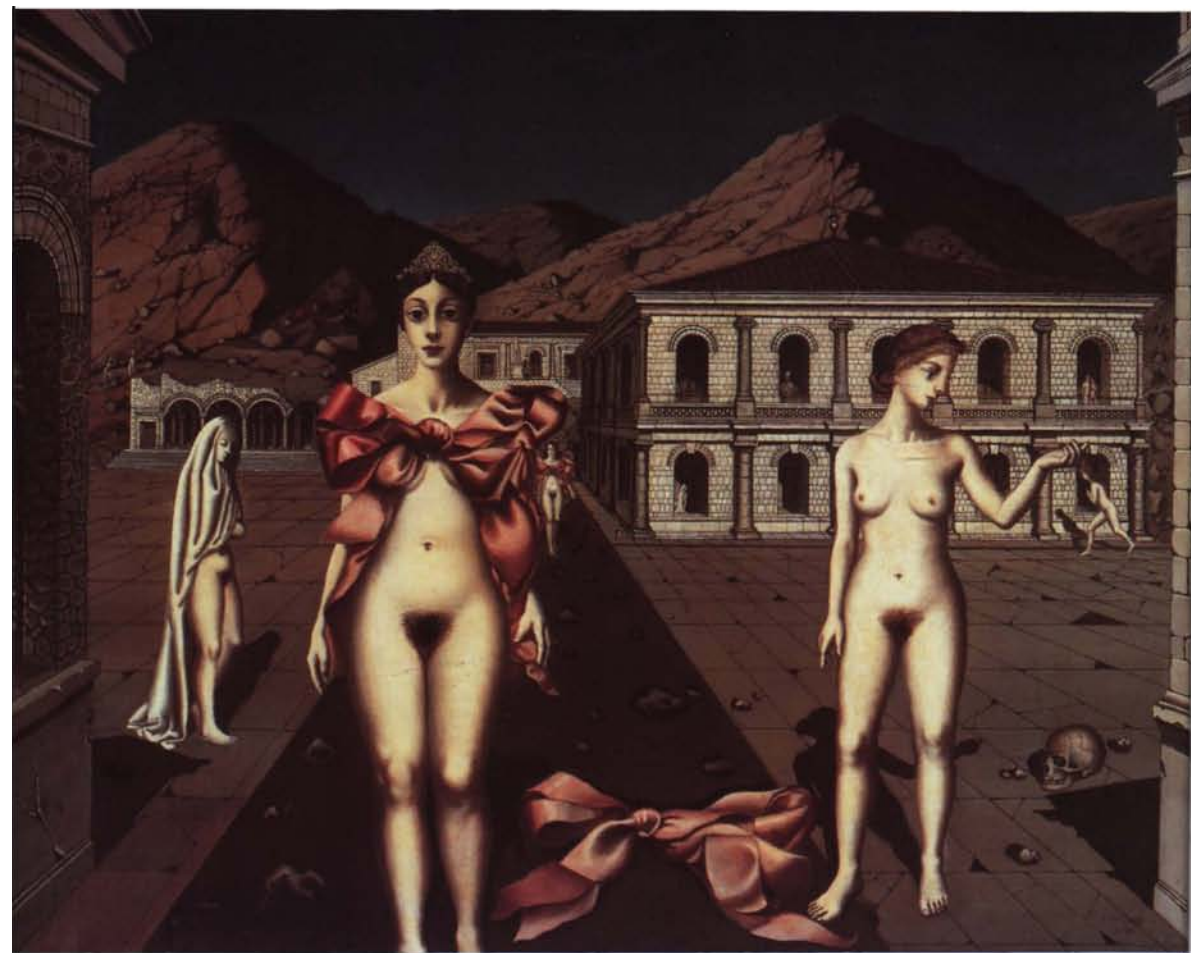
De temps en temps, un figurant lui donne la réplique, mais son
 geste reste toujours figé, il semble fermé sur lui-même, sans
 destinataire, à moins qu'une communication secrète ne s'éta-
 blisse entre les protagonistes du drame.

La femme est sur la scène, devant l'homme nu. Absente ou in-
 différente à ce qui l'entoure, elle s'observe dans un miroir,
 après avoir posé les derniers vestiges de sa parure sur la scène
 9 ébréchée (*Propositions diurnes*, 1937).

¹⁵ Selon la formule de Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 69.

37 Au centre de la place carrelée, au milieu d'un cercle dessiné, l'homme en complet veston (le peintre) salue de son chapeau boule la figure qui s'avance vers lui. Ils sont dans la rencontre, peut-être sur le point de se croiser (*Le Salut*, 1938).

Résumons-nous. Le geste et la pose que le peintre fait prendre à ses modèles est théâtre et artifice, affirmation sans sujet, attente pure. Ils expriment picturalement le drame, la sérénité, l'absence et la présence. Ils sont le langage des figures au regard inexpressif et vide. C'est leur dépaysement qui transfigure et universalise, qui intemporalise et éternise, qui crée «le monde de Paul Delvaux», dans la fable qui est poésie et mystère.



V *Les Nœuds roses*, 1937

DE L'INERTE AU VIVANT

La pose et le geste des figures structurent la composition. Ils sont, comme les colonnes et les cariatides du temple, entre l'inerte et le vivant.

La Vénus endormie (1932) du musée de cire et d'anatomie relève de cet entre-deux. Ni vivante, ni inerte, elle donne l'impression de respirer et de vivre grâce au mécanisme qui se trouve à l'intérieur de son corps de poupée. Elle repose dans une vitrine du musée Spitzner, origine et modèle de toutes les *Vénus endormies*, des superbes créatures érotiques qui sont dans la même pose d'attente que les *Vénus*. « J'avais peint une *Vénus endormie* (...) qui préfigurait l'œuvre à laquelle j'allais me consacrer »¹⁶.

Elle est délicieusement alanguie, abandonnée sur son lit de *Vénus*, sous les regards absents du mannequin, des deux squelettes et de l'écorché qui veillent sur son corps endormi. *La Vénus endormie* (1944) demeure à l'intérieur d'un salon s'ouvrant par des rideaux et des pilastres sur une terrasse et un décor de ville éclectique. Dans la *Vénus endormie* (1944) de la Tate Gallery, la scène est construite d'une façon beaucoup plus dramatique. La *Vénus* dort toujours paisiblement sur son lit, mais elle est entourée de figures qui expriment la tension et le drame de cette époque troublée. Dans le fond de la scène dallée, trois pleureuses sont à genoux dans leur geste d'imploration; à droite de la composition, une femme entre dans la ville avec un geste d'effroi ou d'appel.

Comme les deux *Vénus endormie* de 1944, la *Vénus du Train de nuit* (1947) demeure couchée, impudique sur la banquette

¹⁶ Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 80.

de la salle d'attente d'une gare. Ses jambes entrouvertes et ses bras repliés derrière la nuque offrent sa nudité.

VI Dans le vestibule d'une maison bourgeoise, entre le dedans et le dehors, la femme se tient encore voluptueusement allongée sur son lit recouvert d'étoffes, superbe de présence impudique et d'absence (*Le Nu au mannequin* 1947). La même courtisane parée ouvre l'*Eloge de la mélancolie*, *La Voie publique* (1948), *L'Age du fer* (1951) et *Le Canapé bleu** (1967). Elles sont toutes poupées de cire, statues de chair, hymne à la beauté. Leur présence monumentale dans la toile, leur éclat lumineux, la densité de leur toison et de leurs cheveux participent à l'architecture, comme les temples, les salons, les décors de derrière où elles reposent. Elles demeurent figures poétiques du tableau, comme les statues de pierre qui, elles aussi, sont les figurants de ce théâtre.

La situation scénique des statues rappelle celle de Giorgio de Chirico : elles sont au centre de la place d'une ville déserte, gigantesques, étendues sur un socle, habillées ou nues.

30 En complet veston, la statue est face à la gare du Midi, elle tourne le dos au *Musée Spitzner* (1943) et ébauche un geste vide. C'est peut-être l'empereur Marc-Aurèle qui lance un geste d'appel, de son cheval, dans *La Ville abandonnée* (1942) et dans *Nus à la statue* (1946).

38 La statue est étendue sur un socle, presque aussi vivante que les Vénus ou les courtisanes (*Une rue la nuit*, 1947). Elle est à genoux et étreint l'homme statufié dans un geste de demande amoureuse (*L'Heure du sommeil*, *L'Escalier,** 1946). La statue de *Pygmalion* (1939), nu, sans regard, sans bras, sans jambes ne peut répondre à l'enlacement de la femme. C'est la rencontre picturale de deux architectures qui, elles, se répondent.

32 Dans *La Joie de vivre* (1938), la statue n'est plus là, mais l'homme en complet veston magrifiant qui nous tourne le dos reste enfermé et figé dans sa pose d'enlacement, comme une statue. Il demeure raide, inerte, comme la poupée qu'il effleure.

L'ambivalence de l'inerte et du vivant se poursuit dans le jeu des métamorphoses : la femme peut devenir femme-arbre,

22 femme-fleur, faire corps avec la nature, être statue de sève
 (Femme-Arbres, 1937; La Ville endormie*, 1938; L'Homme
 de la rue, 1940; L'Eveil de la forêt, 1939...). Dans un paysage
 aride et désertique, sa chevelure devient feuillage et magnifie
 sa nudité. Songeons à ces femmes-feuillages de L'Appel de la
 nuit (1938) et de La Ville endormie, à cette statue de lierre de
 L'Homme de la rue, aux créatures bacchanales du Concert
 23 (1940) et du Sabbat (1962), aux reines couronnées de laurier
 2 de L'Entrée de la ville*, de La Veillée (1940). Songeons aux
 bacchanales, aux nymphes ou aux Vénus allégoriques de Botti-
 celli, mais aussi aux maniéristes, aux surréalistes qui, souvent,
 ont travesti la femme, comparée à une fleur, à un arbre, à une
 plante ou à un paysage.

Chez André Masson, la femme est parfois immense dans une
 forêt «dont les arbres paraissent tout petits par rapport à son
 corps. Des branchages poussent au bout de son pied (...), des
 feuilles sortent de sa vulve et de ses aisselles. Elle n'a pas de
 tête : c'est un tronc d'arbre»¹⁷. Les femmes que peint Labisse
 sont des femmes végétales, alors qu'André Breton, dans
 L'Union libre, utilise, pour décrire la femme aimée, les élé-
 ments naturels comme les céréales, les fougères, les herbes, les
 fruits, de la même façon que dans L'Amour fou, elle a les che-
 veux en «bouquet de chèvrefeuille»¹⁸.

Mais bien avant les surréalistes, les poètes maniéristes faisaient
 déjà un «blason floral du corps de leur amante»¹⁹. La femme
 est aussi, chez ces poètes du XVIIe siècle, objet d'étranges mé-
 tamorphoses. Elle devient une rose, «buisson bourgeonnant,
 être à demi-humain et à demi-végétal», dans certains poèmes
 de du Bellay («Mes bras sont transformez en épineuse
 branche»²⁰).

Les maniéristes puis les surréalistes ont souvent confondu la
 femme avec la nature, l'assimilant à la terre-mère, au symbole
 de vie et de maternité.

¹⁷ Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1971, p. 119.

¹⁸ André BRETON, *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1975, p. 62.

¹⁹ Xavière GAUTHIER, *op. cit.*, p. 99.

²⁰ Jean CLAIR, *op. cit.*, p. 107.

Revenons à Delvaux. Les couronnes de fleurs et de feuillage sont aussi, pour lui, des accessoires destinés à «aviver la nudité»²¹, au même titre que les bijoux, les robes en dentelle ajourée, les chapeaux à plumes (*L'Age du fer*, 1951; *Le Congrès*, 1941; *Les Belles de nuit* 1936), les diadèmes posés sur la chevelure, les gorgerins, les énormes nœuds roses ou violets qui nouent les cheveux ou habillent les seins. Les toisons sont également parure. La nudité tout entière (les seins, le ventre gonflé) est surexhibition de la femme géante, exaltation de l'érotisme de la beauté féminine.

v Souvent le peintre donne à voir le passage de la métamorphose de la femme en statue. Un drapé recouvre son visage et une partie de son corps. Il l'absente et l'impose magiquement comme figure. Sur la place pavée d'un étrange paysage-vestige, elle disparaît dans son habit de pierre (*Les Nœuds roses*, 1937). Elle est devenue fantôme ou ombre muséale, comme peut-être tout le décor, qui est ruine, mémoire du monde, du «monde de Paul Delvaux», puisque figure, à l'entrée de la ville, la lampe à huile de la maison d'enfance. A côté de la loge théâtrale de la femme-statue répond l'énorme nœud rose qui habille la figure de l'avant-scène. Celle-ci s'offre comme une «délicieuse boîte de chocolats»²² et contraste avec le paysage désertique qui l'entoure : les montagnes qui ferment la composition au loin et surplombent les ruines ou les décors d'un palais classique. Un crâne gît sur le sol alors qu'un énorme nœud a été abandonné sur le tapis des courtisanes. Celui-ci est un autre vestige, le reste de parure délaissée par la créature nue, perdue dans la contemplation de son geste qui ne s'adresse à personne. Cette coexistence du paysage-vestige et de la présence-absence des figures apparaît encore lorsque la toge se décompose et fait corps avec les ruines, devenant, elle

9 aussi, archéologique (*Propositions diurnes*, 1937).

22 Une nuit, elle s'enracine. La matière du voile la pare d'une seconde peau : elle s'en imprègne, il l'objectivise en être de

²¹ José VOVELLE, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 189.

²² Barbara EMERSON, *op. cit.*, p. 85.

Pierre. La femme qui la croise d'un air décidé ou l'autre figure qui pose de façon maniérée sont devenues des femmes-feuillage, parties intégrantes de ce paysage étrangement abandonné par les pierres (*L'Appel de la nuit*, 1938).

22

La Ville endormie (1938) est baignée dans la noirceur de la nuit. La ville — d'un autre temps, mi-renaissante, mi-faubourienne — semble abandonnée, à l'abri derrière les énormes montagnes volcaniques. Des pierres jonchent la plaine, un crâne gît sur le sol; à l'arrière-plan, des femmes se battent, semblent affolées ou courent sur la montagne.

Face à nous, quatre figures sont à la pose. Un couple de sentinelles se tient côte à côte. Il est dans sa métamorphose, dans son habit de théâtre — lourde draperie rouge qui voile le visage et habit de lierre. A l'extrême-droite de la toile, presque sortie de la composition, une figure statuaire à la chevelure de laurier est appuyée sur des rochers. Elle se tient, songeuse, absente, près de la bougie posée sur le châssis de la fenêtre qui se trouve non loin d'elle. Comme à l'entrée du tableau, Paul Delvaux entre dans sa ville endormie, en costume noir. Il semble égaré, lui aussi, perdu dans son rêve éveillé. Nous sommes entre l'inerte et le vivant, entre l'éveil et le sommeil.

Ouvrons une parenthèse. Le principe poétique de la métamorphose, du voilé et de la dissimulation est omniprésent chez un peintre comme René Magritte chez qui le jeu du caché et du révélé, du vrai et du faux a une importance fondamentale. Magritte, en habillant ou en déployant sur le corps des voiles et des draperies, crée «l'étrange par dissimulation»²³.

Regardons *L'Invention de la vie* (1927), *La Ruse symétrique*, *Les Amants* et *L'Histoire centrale* (1928) ou, plus tard, *En Hommage à Mack Sennett* (1937) et *La Philosophie dans le boudoir* (1966).

Delvaux rejoint sans doute Magritte dans une volonté d'induire le mystère de la réalité, d'opérer le glissement de la réalité à la poésie. Mais, plus qu'un jeu, il s'agit chez Delvaux de transfiguration. Il y a aussi chez ces deux peintres une même obses-

²³ Jacques MEURIS, *René Magritte — 1896-1967*, Cologne, Taschen, 1990, p. 20.

sion du corps féminin, nu ou camouflé, travesti et surexposé, une même fascination pour le mystère de la femme.

Mais ce jeu est plus violent chez Magritte. Dans *En hommage à Mack Sennett* (1937) et *La Philosophie dans le boudoir* (1966), une lingerie féminine est pendue à une patère dans une garde-robe ou suspendue à un cintre. Le voile laisse transparaître les seins et le sexe dans *En hommage à Mack Sennett*. Dans les différentes variantes du *Viol*, le dévoilement a un sens plus dénonciateur : le corps devient visage et le visage devient corps. Les cheveux rappellent, par leur masse, la densité de la toison, devenue un petit triangle de poils au bas du visage, à l'emplacement de la bouche. Le nez est le trou du nombril, le regard est la poitrine. Magritte fétichise le visage-sexe, le corps féminin. Il transgresse le code moral de la bourgeoisie de son époque.

Chez Delvaux, le dévoilement et l'exposition de la nudité manifestent plus une volonté d'exprimer le mystère qu'un jeu subversif. Delvaux déifie la femme en courtisane sacrée, en Vénus, en vestale, en initiatrice. Il la met en scène dans un décor archéologique et surréel. Il la rend fabuleusement visible pour mieux la voir et l'aimer.

De la femme voilée et statufiée au mannequin d'osier, il n'y a peut-être qu'une différence de matière, d'habillage et de travestissement. Sa forme humaine désincarnée serait un autre état de l'armature vivante, un autre personnage du théâtre de l'artifice. Ce mannequin d'osier sans visage renvoie à l'atmosphère désuète des ateliers de couture du début du siècle ou à ceux que le peintre pouvait voir chez ses tantes.

Cette figure, qui n'est que regard sans visage, est souvent sur un pied mouluré, posé, comme un voyeur face à la femme nue endormie sur son lit, portant les vêtements que la Vénus a abandonnés sur ses épaules — un chapeau, un châle, une toque, un voile. Le mannequin serait peut-être le double de la figure, l'autre côté du vivant.

Parfois, la robe gît sur le sol; elle a gardé les formes du corps. Elle ressemble alors à l'armature du mannequin d'osier (*Le Paravent*, 1935). Avec une tête et deux bras, la parure démultipliée devient *Cortège en dentelles* (1936). Ces femmes-manne-

quins glissent sur la voie dallée, vers des arcs de triomphe romains, qui sont d'autres armatures, d'autres architectures.

A côté du mannequin, l'écorché est aussi présent dans le musée, dans le défilé des structures humaines. Rappelons qu'il pose, sans peau, à l'entrée du *Musée Spitzner* (1943) ou veille, avec le squelette et le mannequin, le corps de *La Vénus endormie* (1944).

L'écorché est la figure intermédiaire entre le corps plein et le squelette, ce personnage familier au peintre depuis son enfance. Il l'effraya d'abord lorsqu'il le vit dans la salle de musée où il avait cours de musique à l'école primaire. Plus tard, il fut fasciné par sa beauté et son expressivité, quand il le vit avoisinant l'écorché et la Vénus endormie au musée Spitzner. Dès 1932, Delvaux réalise ses premiers dessins de squelettes et, à partir de 1941, il en multiplie les études. Plus tard, il se rend au musée d'Histoire naturelle de Bruxelles et réalise de multiples croquis de squelettes d'hommes, de dinosaures ou d'éléphants. Dans les années cinquante, Delvaux va faire des squelettes les protagonistes de drames sacrés, réalisant alors des descentes de croix, des crucifixions monumentales et des mises au tombeau. Mais le squelette est, dans l'œuvre de Paul Delvaux, structure, armature vivante, qui « conserve déjà en elle-même la forme générale de l'être vivant »²⁴. Il est aussi l'aboutissement de toute la vie (...) puisque cette masse d'os est la seule partie de nous-mêmes qui échappe (...) à la mort ».

Le squelette s'assoit, se penche, s'agenouille, parle, ricane, comme dans *Les Courtisanes rouges* (1943) et *Conversation* (1944), où il est installé sur le canapé, à côté de la courtisane, reprenant sa position et son geste (voir aussi *L'Appel*, 1944). Les squelettes, en tant que charpente de l'être humain, n'ont donc rien à voir avec la mort. Ils sont, au contraire, sous une autre forme, l'expression et l'essence même du vivant.

De l'inerte au vivant, c'est l'entre-deux qui permet de faire surgir l'insolite de la figure. C'est le squelette veillant sur la poupée de cire du musée Spitzner ou multipliant le geste de sa compagne. C'est l'enlacement des statues, la rencontre des

²⁴ Selon les mots de Paul Delvaux dans le film d'Adrian MABEN, *Le Somnambule de Saint-Idesbald*, 1986.

femmes-feuillages, des vestales drapées, exhibées dans le théâtre de la nudité.

De l'inerte au vivant, c'est aussi la fixation intense des éléments d'enfance, leur déplacement dans la peinture, qui archive, qui statufie la réalité en fable, en chant sacré.

C'est l'étrange fascination qu'exerce ce monde figural — parade figée habillée pour le rêve.



VI *Le Canapé bleu*, 1957

COMPOSITION, JUXTAPOSITION ET POESIE

Sans la rigueur et la maturité de la composition qui structure les différentes parties de la toile, il ne resterait peut-être qu'un « bric-à-brac » surréaliste, qu'une juxtaposition d'éléments hétérogènes, sans lien ni unité apparents.

Rappelons que le peintre, comme les artistes de la Renaissance (Piero della Francesca, Raphaël,...), comme Poussin, situe le plus souvent ses figures dans un décor d'architecture monumental. Les figures habitent inlassablement les villes d'un autre temps.

De la même façon, nymphes, déesses, vestales, hétaires, korès demeurent parties intégrantes de la composition, structures plastiques et poétiques, monuments sans âge — Chrysis, Salomé, Aphrodite, Iphigénie — qui répondent aux ruines de Rome, d'Athènes ou de Pompéi, aux constructions de fer et de verre du siècle dernier, à la machine à vapeur, aux portes 1900, aux nefs ou aux absides romanes.

Le monde de Paul Delvaux procède de cette juxtaposition, de cette savante et rigoureuse mémoire du monde.

Depuis toujours peut-être, les « architectures de pierre ou de métal occupent les décors » de la mémoire de Paul Delvaux, tandis que des « figurants prennent place, et le magasin aux accessoires fournit divans, trains ou squelettes. Et les rôles de chacun se distribuent, et les répétitions reprennent sans cesse pour, sans cesse, se figer »²⁵.

Le Combat des squelettes (1934) a lieu sur une scène délimitée par les arêtes d'un cube fermé et vide. Les lignes acérées et nerveuses de leurs charpentes s'opposent aux murs nus et opaques qui les entourent. *La Jeune femme au corsage rose*

²⁵ Philippe ROBERTS-JONES, « Domaine de Magritte, Domaine de Delvaux », in *Magritte, poète visible*, Bruxelles, Laconti, 1972, p. 88.

28 (1932), *La Vénus endormie* (1932) et, plus tard, *Le Paravent**
 27 (1935), *Femme à la dentelle* (1934) et *Intérieur à la boule
 d'argent* (1935) concentrent la scène dans un lieu cubique, en-
 tièrement fermé sur lui-même. Les pans de la boîte sont nus ou
 découpés de lambris, comme s'il s'agissait d'une des pièces de
 la maison familiale (salon, chambre) qui aurait été déplacée,
 théâtralisée. Cet espace fermé dramatise et alourdit la scène.

A cette époque, Delvaux peint un petit tableau qui augure
 l'évolution qui se prépare. Dans un paysage de vestiges et de
 pierres, hanté par la façade d'un palais aux fenêtres aveugles,
 une femme nue gît sur le sol, inerte ou endormie (*Femmes et
 pierres*, 1934).

Cette année-là est celle de l'exposition *Minotaure* au Palais des
 Beaux-Arts de Bruxelles, où sont réunies les toiles de Max
 Ernst, Salvador Dali, René Magritte et Giorgio de Chirico.

Femmes et pierres ainsi qu'une année plus tard *Palais en ruine*
 sont directement inspirées du climat chiriquien. Ces rêves de
 pierre, qui mettent pour la première fois en scène une architec-
 ture, constituent l'interprétation que Delvaux donne du monde
 de Giorgio de Chirico, par lequel il a été fortement impression-
 né. « (...) Ce sont ces villes sans présence humaine (...) ces stau-
 es aux grandes ombres portées, ce silence, ce spectacle
 impressionnant qui m'ont si fort touché (...) »²⁶. Ainsi le décor
 8 de *Cortège en dentelles* (1936), des *Belles de nuit* (1936),
 v des *Nœuds roses** (1937). Ainsi les ruines de *Propositions*
 9, III *diurnes* (1937), du *Récitant* (1937), la cité imaginaire et hyp-
 22 notique de *La Ville endormie* (1938), le décor de colonnes do-
 riques d'où s'échappe *La Prisonnière* (1942), les grandes
 30 ombres portées, la statue équestre isolée au milieu d'une ville
 antique, ou perdue face à la gare du Midi (*Le Musée Spitzner*,
 1943). C'est l'univers chiriquien réinterprété dans le monde
 delvalien.

Mais la découverte de Giorgio de Chirico suit celle du musée
 Spitzner. Celui-ci amènera le peintre à modifier ses options es-
 thétiques, à assumer notamment la « rencontre soudaine du

²⁶ Jacques MEURIS, *Sept dialogues avec Paul Delvaux*, op. cit., p. 80.

drame et de la joie» dans la «conjugaison insolite de l'effervescence de la fête et de la gravité de cette loge de foire», à assumer l'«insolite lui-même», «qui fait surgir l'ombre du mystère et rend le drame (...) perceptible»²⁷.

Cette expression du drame dans la sérénité, le silence, le calme et la lumière est peut-être le reflet de la rencontre de l'univers chiriquien et du musée Spitzner.

Revenons à la tension scénique des premiers tableaux de type surréaliste des années trente, au moment où l'architecture est presque inexistante.

11 Les pièces closes de la maison s'ouvrent souvent sur l'extérieur. Elles n'ont, en réalité, «aucune intimité, elles ont perdu un mur ou s'ouvrent sur des baies»²⁸. Une fenêtre située derrière la figure découvre parfois un autre décor d'architecture, ou, comme dans *Femme à la rose* (1936), le cube fermé est allongé par la perspective et s'ouvre, dans la profondeur, sur une balustrade et un paysage montagneux.

32 L'artifice de la fenêtre permet d'ouvrir la composition sur une autre scène. *La Joie de vivre* (1938) entre depuis le jardin luxuriant — par la fenêtre. La scène n'existe que par la coexistence théâtrale du dedans-dehors.

Deux femmes monumentales surgissent hors de leur baignoire (*Naissance de Vénus*, 1937). Elles sont dans une fausse pièce cubique ouverte à l'arrière sur un paysage de montagnes. Elles demeurent le point de rencontre de cet espace fermé et ouvert; elles ne sont ni dedans, ni dehors.

16 Un jeune garçon vient d'entrer à l'intérieur du salon. Il se tient à côté de la porte entrouverte; on devine, de l'autre côté de la porte, une rue faubourienne (*La Visite*, 1939). Il est la figure qui porte le dehors à l'intérieur.

32 L'intérieur est souvent triste, désuet et inhabité, malgré la présence d'une femme nue ou habillée d'une robe élégante. Le mur est fissuré (*La Joie de vivre*, 1938) ou le papier peint se

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Philippe ROBERTS-JONES, *op. cit.*, p. 92.

29 décompose. On ne sait plus où commence et où se termine le tableau, puisque, devant *Le Miroir*, la figure habillée se tient assise sur un tabouret, alors que son reflet la révèle nue, assise devant un pan de mur recouvert du même papier déchiré, et qu'à l'arrière se profile une allée d'arbres et un arc de triomphe. C'est le choc de cette juxtaposition — du tableau dans le tableau, du dedans dans le dehors — qui irrealise la scène, d'autant que l'arrière-plan reste mystérieux — on ignore ce qui s'y déroule, peut-être des rites secrets ou des scènes nocturnes...

Les arrière-plans sont souvent très importants dans la construction du tableau. Ils prolongent la scène principale, dévoilant enlacements, accouplements, pugilats, cortèges, danses, comme si, par pudeur, Delvaux reléguait ses phantasmes au-delà de notre regard immédiat.

17 L'intérieur est souvent un hall de gare (*Train de nuit*, 1947; *L'Eloge de la mélancolie*, 1948) un salon, un lupanar (*Les Courtisanes rouges* 1943) ou un laboratoire-musée, lorsqu'il s'agit des scènes des *Phases de la lune II*, du *Congrès*, de *L'Ecole des savants* (1958)... qui s'ouvre aussi très souvent sur d'autres scènes. Les différents espaces se mêlent alors plus intimement, l'insolite étant de plus en plus intériorisé. Les pierres gagnent l'espace clos, amenant le dehors dans le dedans (*La Veillée*, 1940; *Les Phases de la lune II*, 1941). Ces rochers viennent peut-être amener la nuit lunaire et la préhistoire dans le laboratoire où se tiennent Otto Lidenbrock et d'autres savants qui ignorent, perdus dans leurs recherches, le modèle qui a gardé la pose ou la courtisane égarée dans ce musée minéralogique. La nuit dialogue avec la lumière artificielle du laboratoire, la rencontre du dehors avec le dedans crée l'étrange et le mystère.

Ces lieux demeurent tous sous le signe du musée. Fermés sur le monde extérieur, ils semblent détenir les secrets d'un autre temps, d'une autre histoire, être le temple de la peinture, l'espace feutré, intemporel du peintre.

Le chemin de charmilles et de rosiers se prolonge dans le luxueux salon des *Courtisanes rouges* (1943). Les rideaux qui

pendent à l'entrée, les colonnes, le canapé Louis-Philippe sont les éléments qui constituent ce décor de lupanar — du salon pétrifié dans un temps muséal — qui se prolonge dans le jardin. Les figures elles-mêmes sont gagnées par la pétrification du décor.

Nue, coiffée d'un chapeau à plumes et à fleurs, presque sans toison, la femme s'est arrêtée à l'entrée de la toile, une rose à la main. Elle est là, dans l'absolu de sa présence et de son absence.

30 L'entrée de la loge du *Musée Spitzner* (1943), légèrement surélevée, est une estrade de théâtre ouverte sur la rue. C'est ici que les protagonistes se tiennent. C'est de là, de la loge, qu'ils partiront, arriveront ou reviendront.

Une courtisane, assise sur une chaise de salon, son bras gauche jeté derrière la tête, expose sa nudité, ses seins enveloppés dans un énorme nœud rose, depuis le balcon surélevé comme une loge. Elle est face au savant qui a l'œil vissé à sa loupe. Derrière elle, peut-être le salon ou le cabinet de travail des deux
35 hommes qui l'ignorent complètement (*Les Phases de la lune I*, 1939). C'est le même type de composition que celle du *Musée Spitzner*, qui aimante la scène depuis un lieu mystérieux. C'est la rencontre de deux mondes : celui de la courtisane venant de son salon et celui du savant.

12 Le balcon de *Dame à la fleur* (1943) se trouve à l'angle droit du tableau, là où se tenaient les cinq témoins, amis du peintre. Les deux femmes à moitié nues en sortent peut-être, comme celle dont le geste délicat tente de cueillir une rose, alors que le jeune éphèbe, au loin, pourrait, lui aussi, vouloir rejoindre cette maison de mystère.

31 La femme se tient parfois assise sous un porche d'entrée, où elle demeure le témoin muet de *L'Appel* (1944). Elle est dans la même position que la caissière de la loge de foire, absente et désaffectée, peut-être sortie du salon de prostituées que l'on devine derrière elle. Elle ne participe pas à l'appel de sa compagne et du squelette qui multiplie son geste. Assise, les mains posées passivement sur ses genoux, le buste déshabillé, elle définit la figure — présence-absence magique de la peinture. Au loin, la scène se poursuit dans la cité antique, dans un

autre temps, une autre mémoire, voisine ou étrangère du faubourg des prostituées.

Reprenons le chemin des courtisanes, l'allée et la rue pavée du faubourg, la *via appia* de Paul Delvaux. Ici, le peintre structure la scène autour d'un axe central dont la perspective fuyante promène le regard dans les profondeurs du tableau.

18 La figure de *L'Echo* (1943), démultipliée et absente dans son
 geste d'errance, se tient sur le chemin de la ville déserte. *Les*
 v *Belles de nuit* (1936) et les figures des *Nœuds roses** (1937)
 viennent d'une voie processionnelle qui surgit du décor d'ar-
 chitecture et de montagnes. La voie dallée de *L'Entrée de la*
 2 *ville* (1940) est l'allée des faubourgs du peintre, décontextuali-
 sée, théâtralisée dans un paysage de vestiges antiques. C'est
 sur le chemin pavé devenu la scène, que les femmes nues se
 croisent, que les cortèges défilent, que les meubles du salon
 s'exposent, que les sirènes attendent. La ruelle de Boitsfort est
 restée l'allée du faubourg, mais les lampes à huile, la présence
 des femmes-mannequins, des figures nues, couchées au milieu
 de la rue, transfigurent l'ambiance faubourienne.

A partir de 1964, le décor évolue imperceptiblement vers une
 épure d'architecture. La scène en bois des *Adieux* (1964) s'ar-
 rête brusquement, de façon tout à fait irréaliste, à la manière
 d'un collage insolite. La maison du faubourg est devenue une
 porte-fenêtre, un morceau de rideaux, un châssis de verrière,
 42 un miroir sans tain (regardons *Pompéi*, 1970). Ces leurres d'ar-
 chitectures témoignent du dépouillement de plus en plus grand
 du décor, qui tend à l'«abstraction». Ils sont devenus des
 signes picturaux qui renvoient à l'*idée* de maison, de palais ou
 de temple. Il ne reste que l'essence, le squelette de la ville ou
 de la maison qui ressemble à un pur décor de poupées et de
 marionnettes.

43 L'effet de tension, dû à la juxtaposition éclectique des décors,
 a presque disparu (*La Sibylle*, 1973; *Nuit sur la mer**, 1976...).
 Il n'y a plus que la méditation des figures collées sur l'essence
 d'un paysage d'architecture ou de mer. Il n'y a plus la maison
 bourgeoise à côté du temple grec, du gazomètre ou du train. Il
 n'y a plus l'effet magique de la résolution du contraste qui

amenait l'abstraction figurative dans le geste hyperréaliste de ce peintre, de ce grand enfant émerveillé. Delvaux, qui confie à Renilde Hammacher, «avoir changé de direction», essayant de «supprimer ce qu'il pourrait y avoir d'anecdotique»²⁹, arrive curieusement au résultat contraire de l'effet recherché, et glisse souvent, dans les tableaux des années soixante-dix, vers l'anecdotique, vers l'imagerie populaire, comme s'il fallait la tension dans la juxtaposition, la fixation dans le déplacement, pour atteindre l'apaisement.

44 La lampe à huile est posée sur un caisson de planches en bois, face au visage absent de la tête de cette femme, statue de porcelaine à la voilette. Non loin de l'«autel», le nœud et les épingles à chapeau complètent la rencontre inattendue. *Le Temple* (1949) est le signe de la beauté pure, de l'enchantement, de l'événement de lumière, qui est aussi à l'intérieur et sur la mer, dans la nuit lunaire. Les éléments du décor familier sont devenus matière poétique. Ils ont rejoint le temple, qui est là, apparition monumentale, absolue.

²⁹ Renilde HAMMACHER, *op. cit.*, p. 17.



VII *Hommage à Jules Verne*, 1971

LE DIALOGUE DES FIGURES

Du choc et de la rencontre picturale de toutes les figures naît le dialogue. Celui-ci existe mais il est d'un autre ordre, lui aussi est théâtralisé, mis en scène. La femme qui se tient à côté des colonnes du temple, dans la rue de Boitsfort ou sur la scène d'un paysage de Jules Verne, poétise et irradie l'architecture qui, elle-même, répond à son hiératisme de statue. C'est pourquoi, au-delà de la distance qui permet la transfiguration, au-delà du silence qui baigne chacune de ces œuvres, les figures se rencontrent poétiquement et plastiquement.

La rencontre n'est jamais psychologique, elle ne permet pas de dérouler un récit ou de raconter une histoire, elle n'exprime pas la tristesse, la frigidité, l'incommunicabilité. «Le récit que le tableau peut suggérer n'a pas véritablement d'intérêt. Seule compte pour moi la fixation de l'image sur la toile»³⁰, confie le peintre à Jacques Meuris, ajoutant encore : «Qu'est-ce qui m'empêcherait de représenter des femmes, plusieurs femmes dans le même tableau, se promenant dans un décor préconçu, sans pour autant que se créent des relations entre elles, de quelque ordre qu'elles soient? Pourquoi ces personnages ne s'ignoraient-ils pas? Sans doute, il m'arrive souvent d'assembler dans une même composition des figures féminines étrangères les unes aux autres, dépourvues de toute espèce de lien — du moins aucun rapport apparent»³¹.

Regardons ce théâtre de la rencontre sans objet, ce défilé d'attitudes figées dans leur somnolence hypnotique.

En 1935, au moment où Delvaux aborde le surréalisme, la question de la rencontre des figures se pose essentiellement en

³⁰ Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 41.

terme d'oppositions des attitudes, des matières, des couleurs et des lumières qui se répondent.

28 Dans le cube fermé du *Paravent*, la petite femme nue est traquée, debout, plantée fermement à côté de sa parure gisant sur le sol, non loin du paravent derrière lequel se tient — de dos par rapport à nous — l'homme nu. Toute cette scène est théâtre des attitudes et de la non-rencontre psychologique. Si les deux figurants ne peuvent se voir, leurs chairs roses, le lourd tissu bleu de la robe, le bleu délavé des murs de la chambre, les ombres marquées qui dédoublent les corps et la frontière du paravent expriment théâtralement la rencontre.

Ce même type de mise en scène était déjà présent en 1934, dans *Femme à la dentelle*. Sur la scène de théâtre, la femme habillée d'une robe de dentelle transparente, se tient, monumentale, le visage incliné, à l'entrée de la toile, près du rideau de théâtre et du mannequin de couturière. Derrière elle, une autre figure — un autre mannequin — lui tourne le dos. Elle est vêtue d'une lourde robe qui cache son anatomie. Les figures sont dans la rencontre — leurs dos à dos — de leurs attitudes théâtrales.

32 Restons dans le lieu clos de cette mise en scène encore maladroite, pour retrouver, quelques années plus tard, le couple enlacé de *La Joie de vivre* (1938). Il se tient dans la chambre aux murs bleus et au plafond fissuré, devant la fenêtre largement ouverte sur le jardin. Leurs visages s'effleurent, leurs corps s'enlacent dans l'intimité de leur face à face. L'homme, dont on ne voit pas le visage, nous tourne le dos; il impose la masse de son complet veston noir. La femme est nue, sa chair est celle d'une statue. Delvaux a cadré les deux figures de trois-quarts, en coupant leur corps au niveau du bassin.

33 C'est presque la même rencontre que dans *Pygmalion*, presque le même attouchement intime des modèles, qui demeurent dans la distance de leur enfermement. Sculpturale, la femme est figée, le regard vide et immense, dans sa pose de courtisane. Elle entoure de ses deux bras l'homme-statue posé sur le socle, sans bras, sans jambes, sans regard.

C'est le contraste et la conjugaison des valeurs et des poses, le face à face, le vu et le non-vu, le caché et le révélé qui permet

la rencontre, cette autre forme de dialogue qui refuse toute lecture psychologique et empêche de «ramener des figures à des personnages, à des situations, à des comportements compréhensibles (...), à des séquences narratives, à de l'identification»³².

La déambulation des figures qui se croisent dans une rue ou sur un chemin, est encore mise en scène de la rencontre.

La figure d'une femme s'avance sur un chemin caillouteux, son corps est décoré d'un large nœud qui recouvre sa poitrine. La lampe à huile qu'elle tient apporte la lumière sur le chemin de la ville (*Le Chemin de la ville*, 1939), où d'autres figures, habillées ou nues, se croisent et déambulent, montant parfois les marches de l'observatoire pour voir les phases de la lune (*Les Phases de la lune III*, 1942). Les femmes se sont croisées dans *L'Escalier* (1946), sur la scène de *Pénélope* (1945), sur le chemin de *Toutes les lumières** (1962), devant les *Ruines de Sélinonte* (1972-1973).

38, 14
I

Il y a aussi l'enlacement, les caresses et les attouchements des lesbiennes qui s'effleurent dans leurs jeux de mains et dans leurs gestes de tendresse. Ce n'est plus le face à face du couple de *La Joie de vivre*, mais la grâce et la douceur des deux amies réunies dans leur secret ou le songe de leur beauté.

Parfois, dans une chambre ou dans l'ombre d'un sous-bois, le mouvement de leurs corps s'harmonise, de l'émoi à l'extase.

Dans les tableaux de la période expressionniste, les amies s'ébattaient librement dans les arrière-plans de la composition. Elles s'enlaçaient fougueusement, se battaient ou jouaient ensemble, elles faisaient corps avec la nature. Plus tard, leurs jeux amoureux se déploieront souvent systématiquement derrière la scène principale. Elles se caressent sous l'embrasement d'une porte, dans une forêt, dans les dédales d'une ville oubliée, coiffées de couronnes de fleurs, souvent nues.

Mais les lesbiennes s'enlacent aussi sur la scène principale. Leurs corps et leurs mains s'effleurent ou se caressent. La jumelle blonde est assise sur les genoux de sa sœur. Son corps et

³² Jacques SOJCHER, *op. cit.*, p. 13.

39 son geste effleurent, les paupières fermées, la chair lumineuse de sa compagne (*Les deux amies**, 1946). Dans *Le Printemps* (1961), *Les Demoiselles de Tongres* (1962) ou *Douce nuit* (1952), les amies, trop absorbées dans leur jeu amoureux, ne prêtent guère attention au savant qui se tient perplexe non loin d'elles.

Proches de la tendresse amoureuse des lesbiennes, d'autres figures de beauté se rencontrent dans le dialogue de leurs gestes, la carnation identique de leur chair, la symétrie de leurs poses. Côte à côte des nudités de lumière dont le geste prolonge l'offre de la nudité, dans la proximité plastique des corps qui se parlent et se répondent.

Dans l'alcôve de beauté, elles se dressent, nues, toisonnées et couronnées, dans le bain, dont le bord coupe leur corps au niveau des cuisses (*Naissance de Vénus*, 1937). La symétrie artificielle de leurs poses, leurs gestes fixes et délicats et la monumentalité de leur présence, innocentent et érotisent cette image équivoque.

1 Brune, blonde, le ballet de leurs mains dessine des formes invisibles dans l'espace. L'une a les yeux grand ouverts sur le vide. Elle ne regarde rien. Le visage de sa compagne blonde a les paupières baissées. Il se tourne peut-être vers le mime qu'esquissent ses deux mains, geste de caresse ou de bénédiction semblable aux statues-colonnes des cathédrales (*Les Mains*, 1941). Ces deux figures se dédoublent dans leurs faux-semblants, dans leurs gestes décomposés en différentes phases. Ils réalisent la communion des sœurs, comme le jeu subtil de leurs différences (les cheveux et les paupières) suggère le dialogue.

Répétition et juxtaposition de temps différents, de moments de rencontre : des deux amies aux figures errantes, aux corps nus qui s'étreignent à l'arrière-plan, aux couples somnambuliques qui s'avancent entre l'ombre et la lumière.

IV Deux *Promeneuses* (1947) se sont arrêtées au bord du cadre et nous offrent l'exposition de leur corps de lumière. Ces reines de la nuit se montrent dans une évidence déconcertante. Elles sont plus que jamais parées et atourées : les drapés bleus de

leur cape, leur large col de dentelle découpé comme un gorgé-
rin; les roses et les plumes qui attachent leur chevelure noire et
blonde mettent en scène leurs corps de beauté. Elles sont à
l'avant-plan de la toile, sur la place du décor hyperthéâtralisé.
Un côté de la place est bordé par un bâtiment néo-classique,
qui pourrait être le théâtre ou la maison de prostitution de cette
cérémonie nocturne. Face à cette architecture, le fronton et les
colonnes d'un temple antique. Au loin, le clocher d'une église,
des montagnes d'antracite et un arc de triomphe ferment la
mise en scène du décor. Les deux promeneuses immobiles sont
réunies dans leurs gestes de présentation ou d'offrande, dans
l'évidence de leur présence, dans la lumière de leur nudité,
comme si c'était de ces femmes que partait ou arrivait la clarté
de la nuit. Dialogue des lumières, des couleurs bleutées, des
architectures qui se répondent. Dialogue des gestes et des
poses qui figent les femmes dans leur immobilité de figures.

Parfois, l'homme — le savant, l'homme de la rue, l'éphèbe —
rencontre picturalement la femme nue. C'est, ici peut-être plus
encore qu'ailleurs, réunion de mondes qui se regardent sans se
voir, qui s'opposent dans leur lumière et leur passion.

Le vieux savant à lunettes et au nez pointu est habillé d'une re-
dingote noire et d'un cache-poussière gris largement ouvert. Il
sera transposé identiquement de tableau en tableau, examinant
toujours sa géode, tantôt à l'arrière-plan, tantôt à l'avant-plan
de la toile. Cette figure un peu désuète provient directement de
l'enfance du peintre, qui fut frappé par les gravures illustrant
l'édition Hetzel des romans de Jules Verne et, plus particuliè-
rement, par celle du géologue Otto Lidenbrock et de l'astro-
nome Palmyrin Rosette³³ :

« J'ai reçu ce livre, je crois que c'était à une première communion (...) et
quand j'ai vu cette gravure, j'ai été touché par elle (...), d'abord je l'ai
dessinée pour la mettre au mur de mon cabinet d'étude (...) et un jour je
me suis dit : « Tiens, si je mettais ce personnage dans un tableau »³⁴.

³³ Il s'agit des gravures de Riou et de Philippoton.

³⁴ Selon les mots de Paul Delvaux dans le film d'Adrian MABEN, *Le Somnambule de Saint-Idesbald*.

10 Delvaux intègre de mémoire la figure d’Otto Lidenbrock, pour
 35 la première fois, au loin dans une toile de 1939 (*Nocturne*),
 ainsi que, toujours conforme à l’illustration originale, dans les
Phases de la lune I (1939), où le savant observant son ammo-
 nite est devenu un des personnages principaux de la scène.
 Le peintre explique la raison pour laquelle ce petit personnage
 a retenu son attention :

« Jules Verne (...) m’a très fort marqué, parce que ce sont des impressions de jeunesse, d’enfance. J’ai trouvé chez lui (...) un sens poétique profond que lui-même ignorait probablement, mais un sens profond et très authentique. D’autant plus poétique qu’il n’avait aucune formation littéraire. J’ai même pris certaines de ces illustrations dans mes tableaux. J’ai eu avec Jules Verne ce que j’ai eu avec le Musée Spitzner (...). J’ai toujours gardé de cela un sens très profond. Je crois que Jules Verne était un grand poète qui s’ignorait probablement »³⁵.

34 Ainsi, le monde de l’exploration du *Voyage au centre de la*
 VII *terre* sera intégré naturellement aux compositions. De plus,
 Delvaux s’identifiera lui-même à Otto Lidenbrock : il se peint
 derrière le professeur comme s’il était son neveu Axel, dans
L’Eveil de la forêt (1939). Il se représente encore habillé en sa-
 vant dans *L’Hommage à Jules Verne* (1971). Les femmes, ha-
 billées comme les tantes de l’artiste, marchent dans la rue. Sur
 le podium, les savants absorbés dans leurs recherches côtoient
 la jeune fille nue, qui se tient timidement dans l’exhibition de
 sa fragilité d’adolescente, comme les deux autres figures qui se
 trouvent à ses côtés.

Lorsqu’ils sont le thème d’un tableau, les savants pittoresques
 semblent toujours des figures fossilisées dans le même geste de
 comprendre, dans le même désir de savoir. C’est sans doute la
 raison pour laquelle ils ne peuvent voir et être sensibles au
 monde de la femme, nécessaire, plastiquement, « pour contrer,
 dépayser le caractère austère du savant »³⁶.

³⁵ Interview de Paul Delvaux par Renilde HAMMACHER, *op. cit.*, p. 15.

³⁶ Selon les mots de Paul Delvaux dans le film d’Adrian MABEN, *Le Somnambule de Saint-Idesbald*.

Au-delà de sa nécessité plastique dans la composition, la femme est aussi la figure du désir. Sa pose, sa parure, sa nudité, le décor désuet et opulent dans laquelle la scène se déroule souvent (velours fanés, lourds rideaux, miroirs), la collection d'objets qui l'entourent, font penser au décor d'un musée et d'une maison close. Un lien inconscient s'est peut-être établi entre «l'institution muséale et celle de l'hétairat, faisant du cabinet des curiosités le cabinet des plaisirs secrets (...)»³⁷. «Rien», nous dit Michel Leiris, «ne me paraît ressembler autant à un bordel qu'un musée. On y trouve le même côté louche et pétrifié. (...). Dans l'un et l'autre endroit on est, d'une certaine manière, sous le signe de l'archéologie; et si j'ai aimé longtemps le bordel c'est parce qu'il participe lui aussi de l'antiquité, en raison de son côté (...) prostitution rituelle (...) cela m'émeut autant que les rites nuptiaux de certains folklores, sans doute parce que s'y trouve le même élément ancestral et primitif»³⁸.

Osons une supposition. Delvaux, enfant puis adolescent, a évolué dans un climat de suspicion et de méfiance par rapport à la femme, décrite par sa mère comme un être dangereux, capable de toutes les horreurs possibles pour parvenir à ses fins. L'effroi et la fascination qu'il dut éprouver pour cet «objet» étrange et défendu au jeune homme timide et introverti, a été déplacé dans le tableau. La femme, mise en scène, est devenue intemporelle. Parée en déesse, en tragédienne de beauté, Delvaux l'a antiquisée et muséalisée pour oser la voir et l'aimer. Par ailleurs, lorsqu'il la peint et la surexhibe en statue muséale du désir, il innocente son érotisme puisque la femme, devenue une figure, n'existe plus que dans l'affirmation de sa distance.

La femme est aussi et avant tout, dans le cadre des tableaux au thème scientifique, un élément lumineux servant à contraster avec l'atmosphère austère des savants qui ne peuvent la voir, même lorsqu'elle se montre demi-nue, exhibant sa beauté fabuleuse.

³⁷ Jean CLAIR, *op. cit.*, p. 117.

³⁸ Michel LEIRIS, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard - Le Livre de poche, 1966, p. 67.

C'est encore la même opposition de mondes, de matières picturales, dans la scène du *Congrès* (1941). La réunion de savants se déroule dans la salle-musée des chercheurs réunis autour d'une table ou debout, plongés dans leur étude, discutant face aux courtisanes nues, drapées, chapeautées, le regard défiante ou la pose hystérique. Elles dépayseraient la scène, elles amènent l'étrange luminosité de leur corps dans le monde poussiéreux des ammonites, des livres, de l'astrolabe, des deux squelettes qui se tiennent près de la porte.

VII Côte à côte de deux songes, de deux passions qui ne se rencontrent que dans le choc de leurs contrastes, parce que, sans la présence de ces femmes sorties de leur maison de joie, le monde des savants serait vraiment trop austère, comme l'affirme encore Delvaux à propos de l'*Hommage à Jules Verne* (1971) :

« Il fallait mettre des nus, parce que j'avais besoin d'une clarté, d'une lumière à cet endroit-là. Partout ailleurs, c'est la sévérité, les femmes sont habillées et, tout à coup, il y a cette figure nue avec son chapeau rouge »³⁹.

37 De la même façon que le savant, l'homme de la rue participe aussi à la rencontre, au dépaysement et à l'insolite de la scène puisque lui aussi côtoie des nymphes, des déesses, des courtisanes, mi-déesses, mi-mortelles. L'homme du *Salut* (1938) est habillé en costume sombre. Il se dirige vers la courtisane, au geste mécanique, dont le drapé rouge découvre son corps nu. Ils sont au centre de la place aux maisons *modern style*. Derrière les fenêtres des deux architectures qui se répondent, des corps de femmes s'exhibent. Au loin, le tramway, puis, la forêt, les montagnes.

L'homme de la rue salue la courtisane de son chapeau boulevart. Son visage fait songer à un autoportrait de Paul Delvaux.

Les ombres marquées de figures, les façades des architectures, la perspective accentuée de la scène qui mène le regard vers les profondeurs du tableau, les dallages jaunes, gris, bleus et roses composent le lieu scénique de la rencontre. La femme semble

³⁹ Selon les mots de Paul Delvaux dans le film d'Adrian MABEN, *Le Somnambule de Saint-Idesbald*.

entrer dans la composition, l'homme en sort peut-être. C'est cela le théâtre de Paul Delvaux : le moment figé d'une rencontre de mondes qui s'appellent et se structurent dans l'architecture de la toile.

36

Dans *La Ville inquiète* (1941), l'homme au chapeau boule magrittien est là, égaré dans la foule, « isolé dans le tableau et, pourtant, en faisant intrinsèquement partie »⁴⁰. Comment le peintre a-t-il eu l'idée de l'intégrer dans le tableau ?

« (...) Cet homme de la rue, c'est le type que, tous les jours, je voyais passer rue d'Ecosse aller à son travail le matin à 8 heures et revenir à 6 heures du soir (...). Et ce type, tout à coup, comme un cliché surimpressionné, je l'ai vraiment superposé dans ma composition, parce que c'est extrêmement humain, ce personnage qui passe tous les jours devant ma porte de rue (...) raide, perdu dans cette masse inquiète, comme le pêcheur qui va à la pêche le jour de la déclaration de guerre (...). C'est le même processus (...). C'est un processus humain (...). C'est pas du tout parce qu'il est habillé, il n'y avait aucune idée de mettre un personnage nu à côté d'un personnage habillé »⁴¹.

Paul Delvaux a donc introduit, au cours de l'élaboration de sa toile, un élément de sa vie quotidienne, « un employé allant et revenant du travail, peut-être un huissier, (...) accomplissant chaque jour la même besogne et parcourant chaque jour le même chemin (...) »⁴². Celui-ci s'est imposé comme une évidence, comme une nécessité. « (...) il révèle peut-être une fonction seconde que sa médiocrité coutumière à certains égards démentirait »⁴³, comme si ce petit homme avait de la grandeur. « C'est curieux », nous dit le peintre, « comme certaines choses médiocres, qui sont perdues dans le monde, prennent tout à coup une grandeur »⁴⁴.

La Ville inquiète (1941) traduit l'émotion du peintre face à l'exode de 1940, au moment où les Allemands traquaient sur les routes les populations sans défense. Cette composition ré-

⁴⁰ Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 34.

⁴¹ Entretien de Paul Delvaux avec Paul HELLYN, Bruxelles, Musée de la Parole.

⁴² Jacques MEURIS, *ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Selon les mots de Paul Delvaux dans le film d'Adrian MABEN, *Le Somnambule de Saint-Idesbald*.

42 vèle l'inquiétude et l'angoisse de la foule. Pourtant, un groupe de femmes immobiles semble progresser dans le tumulte, depuis l'angle droit de la toile. Face à elles, un éphèbe nu (le peintre) et un petit homme en costume noir. Ils demeurent étrangers à l'inquiétude de la ville, perdus dans leur songe. Leur présence déplace la réalité historique, elle indétermine et intemporalise la scène, comme, dans *Pompéi* (1970), l'arrivée des cortèges de femmes qui s'éloignent vers la ville imaginaire — décor de poupée —, vers de grandes portes éclairées.

«J'ai mis là des rues dans une ville en ruines, (...) et j'ai mis dans le tableau trois grandes portes, des portes d'une maison bourgeoise de Bruxelles, éclairées comme ça, pan pan, comme des accents et ça fait partie de l'ensemble, ça n'a rien à voir avec une réalité quelconque, c'est le tableau qui devient une réalité»⁴⁵.

8 Un cortège de femmes déambule de dos en habit 1900. Il avance, immobile, vers des arcs de triomphe antique (*Cortège en dentelles*, 1936). Vingt-sept ans plus tard, les vestales, dans l'écho de leur présence désingularisée, portent la lumière sur le chemin de Boitsfort, le long de la ligne de chemin de fer Bruxelles-Namur. Dans le fond, de vieilles maisons de faubourg (*Le Cortège*, 1963).

Le ballet diaphane et lumineux des *Vierges sages* (1965) déambule sur la plage. Derrière elles, sur la jetée, des processions et cortèges de miroirs sans tain avancent sous une verrière. Dans le décor épuré de *L'Acropole* (1966), les processionnantes montent lentement les marches de la ville antique et faubourienne. Leur dos nu et leurs longues robes de mousseline blanche les transfigurent en êtres de beauté et de grâce lumineuse. Elles semblent toutes aimantées par les «signes» architecturaux qui se profilent dans les profondeurs de la ville. Démultipliées, sans visage, sans geste, elles demeurent à jamais dans leur beauté figurale, puisque les cortèges sont, plus que toutes les autres figures, réunion, rencontre d'êtres dépos-

⁴⁵ Mira JACOB, «Ecouter Paul Delvaux», in Catalogue *Paul Delvaux — Peintures et dessins — 1922-1982*, Paris, Le Grand Palais (Salon des Indépendants), 7-25 novembre 1991, Ed. Cercle d'art, p. 84 et p. 27.

sédés de toute singularité. Ce serait comme un chœur antique, le chant sacré de la fête de lumière.

35 Les cortèges, parfois mis en scène au second plan du tableau, suivent un joueur de flûte (*Les Phases de la lune I*, 1939), avancent dans la ville (*L'Aube sur la ville*, 1940; *La Rencontre*, 1942), répétant le même geste d'offrande que la figure centrale. Ils apportent à la composition la sérénité et le recueillement.

19 Le cortège des femmes du *Village des sirènes* (1942) est, plus que jamais, procession immobile. Les figures ne déambulent plus côte à côte sur le chemin d'une ville, mais attendent, en file indienne, le long du chemin qui mène à la mer, où elles se révèlent sirènes. Delvaux a juxtaposé les deux temps de la toile : l'attente sans objet des figures et leur révélation.

Leurs longs cheveux épars, leurs robes-tuniques qui leur collent à la peau et annoncent leur métamorphose, leur regard absent, les dévoilent comme figures de l'attente éternelle. Le théâtre, dans cet exercice du merveilleux, est alors complètement intériorisé.

Un autre tableau au titre très proche, *Les grandes sirènes* (1947) est d'un esprit très différent, plus féérique et plus baroque. Les femmes monumentales sont assises côte à côte devant un bâtiment *modern style* et face à une Acropole antique, juxtaposés à la mer. Elles ne sont plus dans le retrait et le recueillement des naïades du *Village des sirènes*. Elles s'offrent et se retirent, le buste dénudé, coiffées et couronnées de plumes, de diadèmes et de fleurs, le regard absent dans une contemplation vide. L'une d'elles ébauche un geste, alors qu'au loin, sirènes, elles s'ébattent sur la plage le long de la mer.

La nuit lunaire est encore au rendez-vous, comme la juxtaposition des décors, l'exhibition des figures de la nuit, le rituel du mystère et de l'évidence. Ce tableau est le monument et l'icône de la peinture.



VIII *La Gare forestière, 1960*

LE THEATRE FAUBOURIEN

Comme les reliques du temps passé, les trains sont en gare, pour toujours à l'arrêt dans le musée de la mémoire. Delvaux, pour mieux fixer ces vieilles machines à vapeur — masse compacte ou squelette de fer, de verre et de lumière — a fait construire des maquettes de locomotives et wagons d'antan. Ce qu'il aimait, lorsqu'autrefois, enfant, il prenait le train pour se rendre chez ses tantes, à Antheit, est devenu, avec le temps, matière picturale, monument de la peinture de Paul Delvaux. A 94 ans, il affirme encore que ce qui l'intéressait, c'est « l'aspect des trains (...) pas où ils vont ni le symbole qu'ils représentent ». Il « s'en fout. C'est le compartiment, la petite lumière qui saute au plafond, le petit sifflet de la locomotive au départ »⁴⁶. C'est l'aspect vivant, poétique, hyperréaliste des choses. Paul Delvaux ne déforme jamais la nature (il se définit lui-même comme un naturaliste), il la peint, au contraire, avec un souci extrême de précision. C'est ce qui lui permet de « transmuier » la réalité, d'extraire du réalisme l'irréalité même, la sur-réalité. C'est ainsi qu'il donne à voir, qu'il rend visible, qu'il révèle la beauté de la réalité quotidienne. C'est en cela sans doute que Paul Delvaux est un poète (on songe à la technique des primitifs flamands ou au Douanier Rousseau). Ce supernaturalisme est aussi une forme de théâtralisation : théâtre de la beauté des chairs exposées et mises en scène, théâtre de la nature à la fois gigantesque et microscopique, théâtre du quotidien, théâtre de l'antiquité...

Le train est étroitement associé au faubourg. Il est en gare, à l'arrêt, près des petites maisons faubouriennes illuminées, près

⁴⁶ Marie-France SAURAT, « Delvaux. L'hymne à l'amour impossible », in *Paris-Match*, 14 novembre 1991, p. 73.

des isolateurs de porcelaine, des fils électriques, de la rue pavée ou des petites filles. Ici, Delvaux a peint ce qu'il aime — la poésie et la beauté au quotidien — sans presque le mettre en scène. « Enfant, j'aimais les trains et la nostalgie m'en est restée (...). Je peins les trains de mon enfance et, dès lors, cette enfance elle-même. Je l'ai rejointe ainsi, dans une certaine mesure »⁴⁷.

Le résultat donne parfois une composition proche de l'imagerie et de l'anecdote, parce que le faubourg — comme la gare et les trains ou, comme tout autre élément pictural —, lorsqu'il n'est que faubourg (voir, par exemple, *Petite place de gare, la nuit*, 1963), lorsqu'il ne participe pas de l'insolite de la mise en scène, lorsqu'il n'est pas décontextualisé, théâtralisé, n'acquiert pas la dimension nécessaire pour être transfiguré, pour être autre chose qu'une image naïve de carte postale.

Certaines toiles de ce type échappent à l'imagerie. La locomotive, les phares rougeoyants, arrivent dans la gare du faubourg illuminé pour son passage. Les wagons de marchandises, avec leurs petites lumières jaunes, sont à l'arrêt. Sur les quais, les réverbères sont allumés.

La petite fille attend. La nuit est tombée. Derrière les murs de la gare, à gauche, les arbres de la forêt, à droite, le faubourg qui recommence — maisons grises à pignons, maisons aux briques rouges. La ville dort. C'est *Le Train du soir* (1957).

41

Mais il y a aussi la beauté des locomotives à vapeur qui traversent la forêt dense ou attendent dans une ville d'autrefois, entre les temples et les portiques. La nature est géante. Associée aux fumées grises des locomotives et aux masses des machines, elle permet à l'image d'acquérir la dimension supplémentaire nécessaire pour échapper au piège de l'image d'Epinal.

Souvent, le train arrive étrangement au milieu d'une forêt, (*Le Sabbat*, 1962; *La Forêt*, 1948), dans un paysage de l'antiquité ou, simplement, il apporte la nuit. Il devient alors une architecture, une figure plus inquiétante, un véhicule du mystère, car lui aussi a quitté la gare de province, lui aussi a été déplacé,

23, 40

⁴⁷ Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 120.

décontextualisé, théâtralisé. Il a emmené les femmes dans la forêt pour la fête du sabbat. Il est le témoin de cette cérémonie nocturne, de l'exhibition de la beauté des ménades. Il participe intégralement au sacre de la toile.

Il y a encore le tramway, celui qu'il voyait passer depuis le balcon de la rue de l'Arbre, rue de la Régence et dont, enfant, il imitait le bruit. C'est aussi une architecture, un objet du musée, presque un meuble ambulante. Il participe à l'âme du faubourg, à sa poésie.

37
4 Le tram n° 4 entre dans Ephèse (*Tramway, Porte-Rouge, Ephèse*, 1946), au loin, dans la cité du *Salut** (1932), aux abords du *Jardin* (1971). Il a suivi le trajet des meubles du salon et a souvent déménagé de paysages en paysages, transportant des tragédiennes grecques, des figures lunaires et, qui sait, les savants échappés du *Voyage au centre de la terre...*

Il y a enfin le lieu de toujours : le faubourg. C'est là que Delvaux aime vivre, c'est là qu'il peint, dans son atelier de la rue des Campanules à Boitsfort. C'est là, déjà, qu'il se promenait, enfant, le dimanche, avec sa mère. Le faubourg sera toujours présent dans la composition, même partiellement. Il sera toujours là, avec ses maisons, sa rue pavée, ses lumières, sa désuétude. C'est «le monde de Paul Delvaux», l'enfance revisitée, étrangère et à nouveau présente, parce que la peinture déplace, sort du contexte, transfigure.

Mettre le tramway du faubourg devant un temple romain, c'est aussi constituer une figure — assembler des objets dans des lieux où ils n'ont aucune raison d'être — c'est-à-dire, faire surgir la poésie dans le mystère du déplacement.

Delvaux est un architecte, un metteur en scène, un compositeur. Ses toiles échappent au genre surréaliste parce qu'il ne déforme rien, parce qu'il n'est pas un inventeur de formes, parce qu'il n'y a chez lui aucune volonté de provocation. Il réunit dans ses tableaux tous les éléments qui ont constitué, au fil du temps, son arsenal d'images, ainsi que ce qu'il juge intéressant plastiquement et poétiquement. A partir de là, il compose, il essaye différents rapprochements qui donneront à

voir la beauté d'une lampe, l'expression d'un geste, la douceur d'un paysage de nuit, l'érotisme d'un nu révélé par l'intrusion d'un savant...

L'architecture du déplacement, c'est la tension de la mise en scène, la façon dont ces objets — les figurants — seront mis en place, assemblés les uns par rapport aux autres, la façon dont la lampe à huile de nos grands-mères, les réverbères Second Empire, les paysages antiques et faubouriens deviendront des décors montés pour le rêve, pour l'arrivée de la figure, qui semble y habiter depuis toujours.

C'est le théâtre faubourien, le théâtre ferroviaire, le théâtre 1900, le théâtre des prostituées antiquisées, le théâtre des gestes, des poses et des attitudes où tout nous semble familier et pourtant si étrange, désaffecté, mystérieux.

Perpétuer le monde de l'enfance dans une mise en scène de la mémoire, c'est donc avoir fixé visuellement et fantasmatiquement des morceaux de temps passé, des fragments d'images. Delvaux reconnaît qu'il y a une « lente obsession des choses vues »⁴⁸, que, malgré lui, le « spectacle quotidien imprègne son subconscient » et qu'il ressent le besoin de « transcrire le familier dans son œuvre »⁴⁹, pour que le tableau devienne, non un support au récit et au délire psychanalytique, mais une fable où la poésie se trouve inscrite de façon latente, mouvante.

Delvaux peintre-poète a emmené avec lui les figures de son monde, essayant d'en révéler le mystère et la poésie, pour nous donner sa fascination, comme un don.

Peindre, c'est voir, rêver, construire, vivre dans son musée, dans un exercice d'admiration et d'imagination poétique constant.

C'est peut-être, toute sa vie, chercher la composition idéale du tableau, où Delvaux aurait aimé vivre, où il aurait rencontré ces femmes si belles dans des villes de l'antiquité, dans la forêt de son ami Lidenbrock, dans « les grands faubourgs du cœur »⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁰ André BRETON, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », in *Le Surréalisme et la peinture*, Ed. Brentano's, 1945, p. 81.

ABECEDAIRE DE PAUL DELVAUX

A*ntiquité* — C'est son professeur de grec et de latin qui donna le goût de l'antiquité à Paul Delvaux. Il était «une espèce de savant», qui a «su nous donner le goût de l'Antiquité. On a vécu ça, on a vécu Virgile, on a vécu Ovide». Les leçons de son professeur le touchèrent au point de réveiller quelque chose en lui. «Je crois que cela a été (...) le révélateur. Et alors après cela, ce goût de l'Antiquité s'est transformé, l'Égypte, la Grèce, Rome, tout cela a fini par faire chez moi une sorte de mélange»⁵¹. L'antiquité constitue une des maisons d'enfance du peintre. Voisinant souvent avec le faubourg, elle devient la quotidienneté et la surréalité du tableau.

A*rchitecture* — L'architecture est présente à tous les niveaux du tableau. Comme décor : antique, industriel, faubourien, ferroviaire. Comme mise en scène des figures : les femmes monumentales, devenant des monuments de chair, les squelettes, des structures vivantes. Comme composition de la toile, comme équilibre des espaces et des temps juxtaposés.

⁵¹ Commentaires de Paul Delvaux à Mira JACOB, *op. cit.*, p. 25.

Baroque — «(...) il existe chez moi une très grande attirance pour une certaine forme de baroque, jusque dans les situations»⁵². «Delvaux baroque» confronte et juxtapose les plans, les lumières et les styles différents. Le monumental voisine avec le miniaturiste, la lumière avec la nuit, l'architecture antique avec l'architecture 1900... Les femmes géantes sont des cariatides, des colonnes de temples, des divinités figées dans l'éternité de leur pose. La tension baroque, résolue dans l'équilibre de la composition, donne l'apaisement.

Charpente — La charpente est structure et élément déterminant de la construction de la toile. Les charpentes sont aussi bien les poutres du grenier, les armatures des basiliques romanes et des verrières 1900, l'ossature des squelettes, les épures d'architectures des années soixante-dix.

Cortège — Le cortège est la démultiplication et la concentration des figures. Delvaux le fait souvent déambuler dans un paysage antique ou faubourien. Son caractère hiératique et sacré participe de la transfiguration poétique du «monde de Paul Delvaux».

Enfance — L'enfance constitue, pour Paul Delvaux, une période d'émotion intense, un moment d'émerveillement. Musée intérieur et arsenal d'images, elle manifeste poétiquement le visible.

⁵² Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 37.

Eclectisme — Delvaux est né à l'époque de l'éclectisme architectural. Il place côte à côte, sur la toile, les styles qu'il aime : grec, romain, roman, *modern style*, industriel, faubourien, pré-historique. C'est un exercice d'admiration plus qu'un signe d'appartenance à l'école surréaliste.

Erotisme — «Naturellement, il y a érotisme. Sans l'érotisme, la peinture serait, pour moi, impossible. La peinture de nu en particulier. Un nu est érotique — même indifférent, même glacé»⁵³. L'érotisme chez Paul Delvaux est souvent auto-érotisme de la femme présente et absente d'elle-même, exhibée et dans la distance, corps de beauté et transfiguration du désir.

Faubourgs — «J'ai toujours subi la fascination des faubourgs. J'adore les endroits déshérités, autant que j'exècre les quartiers résidentiels (...). Rien de plus présent, de plus énigmatique qu'une façade qui ne paie pas de mine. Elle, au moins, possède une âme. Le soir, dans l'éclairage qui baigne les faubourgs, on distingue sur l'appui des fenêtres des potiches ou des petites porcelaines»⁵⁴.

Figure — C'est le déplacement et la transfiguration de la réalité dans le tableau. La figure est le visible devenu poésie. C'est parce que les personnages et les éléments architecturaux ou naturels sont devenus figures qu'il y a rencontre — rencontre des figures.

⁵³ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁴ Paul Delvaux, cité par Barbara EMERSON, *op. cit.*, p. 151.

Femme — La femme est la figure prééminente. Toujours belle, jeune et désirable, elle apparaît à l'entrée du tableau, offerte et disponible, absente et lointaine. Transfigurée en reine de la nuit, en courtisane sacrée, en vestale, en Vénus, elle est un élément de lumière et de légèreté, qui contraste picturalement avec les habits noirs des savants et de l'homme de la rue.

Geste — Le geste est l'expression figée du personnage devenu figure. Par son affirmation, il participe au théâtre de la beauté.

Juxtaposition — Le principe de la juxtaposition est présent depuis la période expressionniste, où Delvaux juxtapose des espaces différents. C'est une sorte de collage, d'éclectisme, dont l'effet fait parfois penser au surréalisme.

Lumière — La lumière existe picturalement et poétiquement à différents niveaux. La lumière peut être celle des lampes à huile de la maison d'enfance, des réverbères des rues pavées, des petites maisons des faubourgs. La lumière est souvent celle de la nuit lunaire, d'une « nuit américaine » que Delvaux a inventée. La femme nue porte et diffuse la lumière. Elle est enfin et surtout l'élément essentiel de la composition, qui permet au peintre de relier et de transfigurer les différents espaces juxtaposés.

M*aniérisme* — La façon dont Delvaux cadre les figures (plan américain), dont il les met artificiellement en scène, dans un décor lui-même théâtral, les atours (voiles, bijoux, fleurs, feuillages) dont il les pare et la préciosité de leurs gestes permet de rapprocher la démarche de Delvaux de celle des peintres de l'école de Fontainebleau (xv^e siècle).

P*ose* — Delvaux met en scène ses modèles, après les avoir fait poser dans son atelier. Il les déplace et les transpose dans sa toile, en les maintenant à la pose. Il en fait des figures.

R*éalisme (et au-delà)* — « Pour passer par delà le réalisme (...) il faut atteindre à une connaissance du réel (...), de façon que l'irréalisme soit extrait de la réalité même (...). Je pense à Van Eijck et à la peinture de son temps, à la fois si réaliste et si interprétée, chaque détail étudié, scruté, compris, représenté aux limites de la minutie, et c'est d'une grande abstraction... »⁵⁵.

S*avants* — L'univers scientifique et austère des savants de Jules Verne (Otto Lidenbrock et Palmyrin Rosette), perdus dans leur passion célibataire, s'oppose et dialogue avec la superbe nudité des femmes-courtisanes qui leur font face.

⁵⁵ Jacques MEURIS, *op. cit.*, p. 106.

Squelette — Le squelette, charpente de l'être humain, constitue la figure la plus vivante de l'univers de Paul Delvaux. Celui-ci refuse catégoriquement toute interprétation symbolique du squelette.

Surréalisme — «Le Surréalisme a représenté pour moi la liberté (...) de transgresser la logique rationaliste (...)». Mais Delvaux affirme aussi qu'il n'y a pas «d'orthodoxie de la liberté», qu'«elle ne découle pas d'utilisation d'emblèmes ou d'accessoires (...), à vrai dire, je ne me crois pas surréaliste au sens scolastique du terme». Après une courte période surréalisante (de 1935 à 1938), Delvaux s'efforce «d'éviter le recours à un mécanisme suggestif aussi avoué, dès l'abord, à des éléments hétérogènes dont l'assemblage inattendu provoquerait, seul, le choc par ailleurs recherché. Je voudrais, au contraire, suggérer l'insolite de l'intérieur des choses (...)»⁵⁶.

Symbolisme — «J'ai horreur du symbole, je trouve cela artificiel, j'ai du symbolisme une idée pessimiste, pour moi le symbolisme est quelque chose de fabriqué (...). J'ai terriblement peur du symbolisme parce que je sens que j'en suis très près (...) il y a quelque chose *au-dessus* du symbolisme, il y a la vie»⁵⁷.

T*héâtre* — Le théâtre est «le monde de Paul Delvaux», révélé dans une mise en scène du collage, de la juxtaposition, de la composition de toutes les figures.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 75, 78 et 37.

⁵⁷ Mira JACOB, Catalogue, *op. cit.*, p. 29.

Trains — Squelettes de fer ou de lumière, à l'arrêt dans une gare de faubourg, avec ou sans petite fille, devant le temps suspendu.

Transfiguration — La transfiguration chez Paul Delvaux est sa capacité d'élever et de transformer le réel en fable du visible. Plus simplement, c'est la poésie dans la peinture.



BIOGRAPHIE

Paul Delvaux naît le 23 septembre 1897 à Antheit, dans la province de Liège, d'un père avocat à la cour d'Appel de Bruxelles, Jean Delvaux, et de Laure Jamotte. Une année plus tard, naissance de Magritte à Lessines.

S'il est mis au monde dans la maison de ses grands-parents maternels, où le peintre se rendra régulièrement en vacances pendant toute son enfance, il habite, dès sa naissance, avec sa famille, à Bruxelles. D'abord au 10, rue de l'Arbre, puis, à partir de 1901, au 15, rue d'Ecosse.

De 1904 à 1910, Paul Delvaux fréquente l'école primaire de Saint-Gilles (Bruxelles). Il y suit des cours de musique, qui se donnent dans la salle du musée de l'école, où il fut effrayé, et fasciné plus tard, par un écorché de carton-pâte, un squelette d'homme et un squelette de singe.

Après l'école primaire, il entre à l'athénée de Saint-Gilles pour y faire ses humanités gréco-latines.

Si ses études sont médiocres, il en garde du moins le goût de l'antiquité classique et de ses architectures. *L'Odyssée* devient son livre de chevet, tout comme Jules Verne, dont il a reçu, à l'âge de dix ans, le *Voyage au centre de la terre*, avec des dessins sur cuivre de l'illustrateur Riou (édition Hetzel).

En 1916-1917, il s'inscrit en architecture, à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, suivant la décision de ses parents, qui comprennent que leur fils ne deviendra jamais avocat. «(...) là aussi, je les ai déçus puisqu'en un peu moins d'un an tout était compromis, vu que j'avais échoué en mathématiques. Cependant, j'ai beaucoup appris à cette époque; je suivais la

classe de Joseph Van Neck, qui m'a fait dessiner des centaines de palais»⁵⁸.

Alors qu'en 1918-1919, le peintre passe ses vacances, avec sa famille, à Zeebrugge, une rencontre l'encourage à poursuivre sur sa voie :

«C'est un séjour de vacances à la mer qui a complètement changé le cours de ma vie : Franz Courtens, un peintre paysager très en vogue à l'époque, logeait dans le même hôtel que nous. Je passais toutes mes journées à faire des aquarelles sur la plage et un des pensionnaires de l'hôtel attira l'attention de Courtens sur mon activité. Celui-ci est alors venu voir ce que je faisais. Lorsqu'il sut que mes parents élevaient quelque objection à ma carrière de peintre, il est allé leur parler. Et comme un homme de sa notoriété et de sa prospérité était la preuve vivante qu'un artiste n'était pas nécessairement voué à la déchéance sociale, ils se sont laissé convaincre. Quelques mois plus tard, je m'inscrivais à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, où je me trouvais enfin dans mon élément»⁵⁹.

Après son échec en architecture, il suit les cours de Constant Montald, qui lui donne le goût pour la peinture monumentale. Il fait du nu d'après nature, tandis que l'après-midi, il se rend au Rouge-Cloître pour faire des paysages.

En 1920-21, il effectue son service militaire et, le soir, suit les cours de Jean Delville à l'Académie de Bruxelles.

En 1922, il peint ses premières gares. La toute première sera *Le Quartier Léopold* (1922).

En 1926-27, il découvre à Paris l'œuvre de Giorgio de Chirico et en est bouleversé. A cette époque, il subit déjà l'influence des expressionnistes flamands: Gustave de Smet, Constant Permeke et de James Ensor. Plusieurs des toiles de cette période mettent en scène des jeunes filles dont le visage fait songer à Modigliani. Nues, elles sont rassemblées à deux, à l'avant-plan de la composition.

En 1928, Paul Delvaux rencontre Claude Spaak, le jeune frère de Paul-Henri Spaak, qui avait été son camarade de classe.

⁵⁸ Herwig LEUS (entretien) et Philippe TIRARD (adaptation), « Palette passion pour Paul Delvaux », in *Le Vif/L'Express*, 19 décembre 1985, p. 166.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 166-167.

Paul Spaak, un des animateurs du palais des Beaux-Arts, fera beaucoup pour favoriser la carrière de Paul Delvaux sur la scène artistique contemporaine.

En 1930, se tient au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, la rétrospective de Constant Permeke, qui impressionne Paul Delvaux. Les deux années qui suivirent seront une transcription directe de l'expressionnisme flamand.

En 1929-30, Delvaux découvre le musée Spitzner à la foire de Bruxelles. Ce fut une véritable révélation, qui exercera une influence décisive sur toute son œuvre.

En octobre 1932, Delvaux peint sa première *Vénus endormie*, qui provient directement de la *Vénus en cire* du musée Spitzner. En 1933, il peint une première version du *Musée Spitzner*.

Sa mère meurt dans la nuit du 31 décembre 1932 au premier janvier 1933, moment où, curieusement, la femme prend une importance fondamentale dans ses tableaux.

En 1934, se tient l'exposition *Minotaure*, organisée par Albert Skira, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Y sont présentées des œuvres de Chirico, Max Ernst, Dali, Magritte. Delvaux reçoit de plein fouet le choc des toiles qui sont exposées. Mesens raconte qu'«il reçoit coup sur coup la révélation des œuvres de Chirico, des plus violentes de Dali et de toute l'expérience magrittienne»⁶⁰.

Le peintre confiera plus tard : «Magritte et Chirico m'ont montré qu'il y avait autre chose que la peinture-peinture, qu'une toile pouvait exprimer le drame, la poésie. Alors, j'ai commencé à chercher le moyen de faire entrer les éléments picturaux dans une poésie». Comment? «C'était d'abord de mettre des objets ensemble dans des lieux où ils n'avaient aucune raison d'être»⁶¹.

En 1935, il peint *Palais en ruine*, œuvre d'influence chiriquienne, ainsi que *Le Paravent*, où l'influence de Magritte et de Chirico est manifeste. De cette année datent les *Person-*

⁶⁰ E.L.T. MESENS, *Les Arts plastiques*, juin 1964, cité par Barbara EMERSON, *op. cit.*, p. 60.

⁶¹ Hélène DEMORIANNE, «Delvaux : le rêve accessible», in *Le Point* n° 285, 6 mars 1978, p. 60.

nages de comédie et *La Forêt*, premières toiles qui mettent en scène un groupe de femmes réunies dans le silence de leurs gestes et de leurs poses.

A partir de 1936, Delvaux intègre la leçon surréaliste, il cherche sa propre voie, au-delà des écoles et des doctrines.

« Je suis en marge de tout mouvement. Je n'ai fait partie d'aucun groupe. Peu de goût pour les <ismes>! Cela dit, c'est incontestablement le surréalisme qui m'a montré mon chemin. Mais au cours des années, on décante, on fait un choix. Et puis, quand on dit surréaliste, il faut s'entendre. Car c'est un mouvement qui va dans toutes les directions, qui embrasse tous les domaines. Pas seulement la révolution en peinture, mais la révolution tout court. Moi, je ne l'ai approché que sur le plan pictural »⁶².

En 1937, son père meurt. Il épouse Suzanne Purnal.

En 1938, avec d'autres artistes belges, il participe à l'« Exposition internationale du Surréalisme », organisée par André Breton et Paul Eluard à la galerie des Beaux-Arts de Paris. Paul Eluard dédie le poème *Exil* à André Breton.

Il effectue son premier voyage en Italie et s'y rend pour la deuxième fois en 1939. Il aborde cette année-là le thème des *Phases de la lune*.

Après son voyage en Italie, les palais, les constructions fantastiques, les ruines, les temples romains se mettent en place (*L'Aube sur la ville*, *L'Entrée de la ville*, 1940; *La Ville inquiète*, 1941).

Delvaux se libère alors progressivement de la leçon surréaliste, atteignant « le surnaturel par le naturel et l'étrange par le plausible »⁶³.

La guerre lui inspire *La Ville inquiète* (1941). Il fréquente le musée d'Histoire naturelle de Bruxelles, où il dessine des squelettes.

En 1943, il peint le *Musée Spitzner*, une de ses œuvres clés.

En 1944-45, il peint *La Vénus endormie*, qui se trouve à la Tate Gallery de Londres.

⁶² Francine GHYSEN, « Paul Delvaux, le peintre de l'attente », voir dossier Paul Delvaux, Centre d'art contemporain, Bruxelles.

⁶³ Claude SPAAK, *Paul Delvaux*, Anvers, De Sikkel, « Monographies de l'art belge », 1948, p. 11.

Henry Storck entreprend la réalisation de son premier film sur son œuvre. Le scénario est du critique René Micha, les commentaires de Paul Eluard, la musique du compositeur sur-réaliste André Souris.

De 1945 à 1946, Delvaux change momentanément de style. Il réalise alors des toiles aux décors plus abstraits, aux couleurs vives et contrastées. Il porte un jugement sévère sur cette période.

En 1947, il peint le *Train de nuit* et, en 1948, un de ses tableaux préférés, l'*Eloge de la mélancolie*. La page des années de crise est définitivement tournée : il retrouve Anne-Marie de Maertelaere, qu'il avait rencontrée à la fin des années vingt, et dont ses parents ne voulaient pas. Il l'épousera en 1952, peu après son divorce avec sa première femme.

En 1950, il est nommé professeur de peinture monumentale à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art et d'Architecture de Bruxelles (La Cambre).

En 1951-52, il peint plusieurs tableaux de la Passion du Christ sous forme de squelettes.

En 1954-56, il réalise, en collaboration avec Emile Salkin, les décorations murales, en trompe-l'œil, de la maison de Gilbert Perier, à Bruxelles.

En 1960, il peint *La Gare forestière*, le plus connu des tableaux de sa période faubourienne-ferroviaire.

En 1962, le musée des Beaux-Arts d'Ostende lui consacre une rétrospective. Il peint *Les Demoiselles de Tongres* et deux de ses œuvres les plus érotiques : *Douce nuit* et *Le Sabbat*, qui est aussi une de ses œuvres capitales.

Dès 1965, sa peinture évolue vers la recherche d'une expression de plus en plus sereine et poétique de l'espace, accordant un rôle de premier plan aux valeurs lumineuses de l'atmosphère. Le climat marin de Saint-Idesbald, où il séjourne très souvent, est présent dans beaucoup d'œuvres de cette période. L'atmosphère des faubourgs règne toujours dans certains de ses tableaux les plus importants : *Le Canapé bleu*, *Chrysis* (1967).

En 1967, mort de René Magritte.

Dès 1969, il habite une partie de l'année à Furnes. Il peint *Les Extravagantes d'Athènes*.

Dès 1969, quelques œuvres majeures : *Pompéi*, *Sérénité*, *Hommage à Jules Verne* (1970); *Office du soir* (1971).

En 1971, Henry Storck réalise, sur un scénario de René Micha, un nouveau film sur son œuvre : *Les Femmes défendues*.

En 1973, se tient une rétrospective au Musée Boymans-Van Beuningen à Rotterdam et au Casino de Knokke-Heist.

En 1975, rétrospective au Musée national d'Art moderne et de Tokyo et Kyoto.

En 1977, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique organisent à Bruxelles une exposition intitulée «Hommage à Paul Delvaux».

En 1980, création de la Fondation Paul Delvaux à Saint-Idesbald (Koksijde). Il peint son *Hommage à Fellini*. En 1982, ouverture du musée Paul Delvaux à Saint-Idesbald. Il participe à l'importante exposition «René Magritte et le surréalisme en Belgique», à la Galleria nazionale d'Arte moderna de Rome. Cette exposition sera présentée aux Musées royaux des Beaux-arts de Belgique.

En 1987, à l'occasion de ses 90 ans, plusieurs expositions et manifestations sont organisées en Belgique, en France, en Suisse, au Japon.

En novembre 1991, une grande rétrospective lui est consacrée au Grand Palais, à Paris (Salon des Indépendants).

Paul Delvaux, qui a aujourd'hui quatre-vingt-seize ans, ne voit plus les couleurs :

«La macula est usée, il faut que je me soumette. Je ne peux plus dessiner, mais je fais des poupées (...). Je les inspire à Agnès. J'en ai fait une cinquantaine dont certaines sont à la vitrine de la Fondation»⁶⁴.

Ainsi, le désir de créer des figures, demeure toujours, chez ce peintre de la fable du visible.

⁶⁴ Nicole-Lise BERHEIM, «Delvaux : mondes et merveilles», in *L'Express*, février 1991, p. 128.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Monographies

- Michel BUTOR, Jean CLAIR, Suzanne HOUBART-WILKIN, *Delvaux, Catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, Cosmos, 1975.
- Paul-Aloïse DE BOCK, *Paul Delvaux. L'homme, le peintre. Psychologie d'un art*, Bruxelles, Laconti, 1967.
- Maurice DEBRA, *Promenades et Entretiens avec Paul Delvaux*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991.
- Barbara EMERSON, *Delvaux*, Anvers, Fonds Mercator, Paris, Albin Michel, 1985.
- René GAFFE, *Paul Delvaux ou les rêves éveillés*, Bruxelles, Ed. «La Boétie», 1945.
- Mira JACOB, *Paul Delvaux, œuvre gravée*, Paris, A. Sauret, 1976.
- Jacques MEURIS, *Sept dialogues avec Paul Delvaux accompagnés de sept lettres imaginaires*, Paris, Le Soleil noir, 1971; Nouvelle édition, Bruxelles/Paris, Isy Brachot, 1987.
- Maurice NADEAU, *Les Dessins de Paul Delvaux*, Paris, Denoël, 1967.
- Marcel PAQUET, *Paul Delvaux et l'Essence de la peinture*, Paris, Ed. de la Différence, 1982.
- Marc ROMBAUT, *Paul Delvaux*, Barcelone, Ediciones Poligrafa/Paris, Albin Michel, 1990.
- Jacques SOJCHER, *Paul Delvaux ou la passion puérile*, Paris, Ed. Cercle d'art (Coll. «Grands peintres et grands sculpteurs»), 1991.
- Claude SPAAK, *Paul Delvaux*, Anvers, Ed. De Sikkel, «Monographies de l'art belge», 1948.
- Antoine TERRASSE, *Paul Delvaux*, Paris, Filipacchi, Coll. «La 7^e face du dé», 1972.

Ouvrages partiellement consacrés à Paul Delvaux

- Philippe ROBERTS-JONES, *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti, 1969.
- , «Domaine de Magritte, Domaine de Delvaux», in *Magritte, poète visible*, Bruxelles, Laconti, 1972.
- José VOVELLE, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, pp. 165-217.

Articles consacrés à Paul Delvaux

- Hélène DEMORIANNE, «Delvaux : le rêve accessible», in *Le Point* n° 285, 5 mars 1978, pp. 139-141.
- Philippe ROBERTS-JONES, «Visite à Paul Delvaux», in *L'Alphabet des circonstances. Essai sur l'art des XIX^e et XX^e siècles*, Mémoire de la classe des Beaux-arts de l'Acadé-

mie royale de Belgique, 2^e série, T. XV, fasc. 1, Bruxelles, Palais des Académies, 1981.

Herwig LEUS (entretien), Philippe TIRARD (adaptation), «Palette passion pour Delvaux», in *Le Vif*, 19 décembre 1985, pp. 166-172.

Nicole-Lise BERHEIM, «Delvaux : mondes et merveilles», in *L'Express*, février 1991, pp. 126-128.

Marie-France SAURAT (interview), «Delvaux. L'hymne à l'amour impossible», in *Paris-Match*, 14 novembre 1991, pp. 64-73.

Francine GHYSEN, «Paul Delvaux, le peintre de l'attente», voir dossier Paul Delvaux, Centre d'art contemporain.

Catalogues consacrés à Paul Delvaux

Renilde HAMMACHER, «Interview de Paul Delvaux», in *Paul Delvaux*, Musée Boymans-van Beuningen, 13 avril-17 juin 1973.

Suzanne HOUBART-WILKIN, «Paul Delvaux», in *Hommage à Paul Delvaux*, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 8 juillet-25 septembre 1977.

Philippe ROBERTS-JONES, *Hommage à Paul Delvaux*, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 8 juillet-25 septembre 1977.

Mira JACOB «Ecouter Paul Delvaux», in *Paul Delvaux — Peintures et dessins — 1922-1982*, Le Grand Palais (Salon des Indépendants), 7-25 novembre 1991, pp. 21-31.

Entretien de Paul Delvaux

avec Paul HELLYN, Bruxelles, Musée de la Parole.

Films consacrés à Paul Delvaux

Paul Delvaux. Réalisation de Adrien MABEN, en collaboration avec Claudie NELLENS-LANGE. R.M. Productions, Munich, 1986.

Le Monde Paul Delvaux. Réalisation de Henry STORCK. Scénario de René Micha. Musique d'André Souris. Poème dit par Paul Eluard. Production Séminaire des Arts, Palais des Beaux-arts, 1946.

Ouvrages généraux

André BRETON, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1975.

Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1971.

Michel LEIRIS, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1966.

Jean-Jacques LÉVÊQUE, *L'École de Fontainebleau*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1984.

Jacques MEURIS, *René Magritte. 1896-1967*, Cologne, Taschen, 1990.

Paul Delvaux ou l'artifice de la peinture

Pourquoi encore un livre sur Paul Delvaux ? Pour introduire à une peinture qui trop souvent a été enfermée dans les œillères du surréalisme et d'un certain symbolisme et n'a presque jamais été perçue comme un théâtre de figures, comme la mise en scène des morceaux d'enfance.

Virginie Devillers nous donne à voir les tableaux de Paul Delvaux comme le commencement de la peinture. Qu'est-ce à dire ? La transfiguration des personnages, décontextualisés, devenus des figurants de théâtre, des figures à la pose dans le temps suspendu, est ce qui fait le « monde de Paul Delvaux », le commencement et l'éternité de sa peinture.

Pourquoi, dira-t-on, déplacer une femme nue, posant sur un sofa dans l'atelier du peintre, sur les flots d'une mer de carton-pâte d'opéra ? Pourquoi placer sur un chemin de faubourg deux femmes nues, l'une avançant vers nous, l'autre nous tournant le dos ?

Ce chemin de faubourg, illuminé de *Toutes les lumières*¹, n'aurait jamais dû être parcouru par leur nudité ou par leurs robes en dentelle 1900. Mais justement, remarque Virginie Devillers, « Le jeu de déplacement et de la décontextualisation des éléments dans la peinture amène l'étrange et le dépaysement dans la tranquillité et la banalité du quotidien ». Le faubourg est sublimé par la nudité ou les habits fastueux des reines de la nuit. Les fausses jumelles égarées sur les chemins pavés de banlieue deviennent l'évidence de la beauté.

Les objets familiers, d'enfance eux aussi deviendront figures par leur déplacement, leur migration du salon, de la cuisine, de la chambre de la maison des tantes vers la via appia, les marches d'un temple grec, les pavés d'une rue faubourienne.

Ainsi la lampe à huile, « porteuse de lumière et de chaleur », le sofa, le fauteuil, le guéridon du « giron d'enfance ». L'auteur suit de toile en toile la procession obsessionnelle de cette peinture.

Les personnages et les objets déplacés intensifient la représentation du tableau, lui donnent, par cette mise en scène insolite, son évidence et son mystère poétique, si l'insolite toutefois entre naturellement dans la composition, si les parties hétérogènes du tableau composent et dialoguent ensemble.

La composition ne résulte pas du seul déplacement des personnages et des objets. Il y a aussi l'opposition et la tension des plans juxtaposés. C'est l'évolution de ces oppositions, c'est-à-dire les changements et les constantes de la scénographie de Paul Delvaux, depuis l'époque expressionniste jusqu'aux années 1970, en passant par les grandes mises en scène maniéristes-baroques que nous découvrons tout au long de cet ouvrage.

20 Dès l'époque expressionniste, la mise en scène est commandée par le décor de parade ou de fête foraine. C'est l'effet obsessionnel chez Delvaux du musée Spitzner de la foire du midi. L'enseigne du *Musée Spitzner* (1943) est devenue celle du théâtre du « monde de Paul Delvaux ». Toutes les figures qui peuplent son univers sont déjà là, sur les tréteaux de la baraque foraine, qui est aussi musée de la sexualité fascinante et interdite. Voici la caissière — qui ressemble à une tenancière de maison close —, la femme hystérique dépoitraillée, l'adolescent néophyte (le peintre lui-même), le squelette, l'écorché, l'homme statufié. Et aussi la lampe à huile, les lourds rideaux de velours. D'autres parades présenteront des figurantes aux gestes qui « semblent ne pas leur appartenir », sans regard, à la pose, aux robes 1900 en velours.

Il n'y aura plus qu'à déplacer toutes ces figures, à les configurer autrement, à les faire dialoguer dans les « tableaux vivants », à représenter l'infini figural du même.

8 Les figurantes de la parade et du décor de foire deviennent, dès 1936 (*Le Cortège en dentelles*), mannequins 1900 d'un cortège silencieux, figures placées sous le signe de l'artificiel (les arcs

de triomphe, la *via appia*), gestes d'offrande vide. Les toiles de cette époque présentent toutes, entre surréalisme et maniérisme, «des mises en situation artificielle et irréalisante». Le geste est déclamatoire, mais rien n'est dit et à personne. Il incline vers une rose qui pousse à même le plancher, mais c'est le geste d'inclination seul qui importe et sa grâce. L'effet scénique de la juxtaposition découpe un tableau dans le tableau et ouvre le mystère à une poésie où la beauté et l'inquiétante étrangeté voisinent.

Peinture encore une fois artificielle, rhétorique, théâtrale, comme celle des maniéristes, de Balthus, d'Ingres, comme celle peut-être de tous les grands peintres de l'abstraction figurative. L'artifice des poses, le «goût prononcé pour la mise en scène» intensifient la nudité des femmes parées de diadèmes et de gorgerins, «architecturées comme des temples», courtisanes sacrées, nymphes, vestales, devenues figures «d'archive et de musée», intemporelles, dépossédées «de toute identité», figées «dans une immobilité de pierre».

Dans le chapitre «La volupté du geste et l'artifice de la pose», notre jeune guide nous livre une véritable phénoménologie des gestes et des poses, de ces corps qui dépassent le sujet et deviennent «le signe de la figure». «Dans certains tableaux, le geste exhibe le corps et le théâtralise encore davantage. Il participe alors totalement à l'artificialité de la situation scénique». L'auteur le montre et le démontre, en déroulant pour nous la procession, de toile en toile et de période en période, des corps-spectacle. Elle indique, par exemple, combien à la fin des années soixante «les gestes et les poses gagnent en pureté et en abstraction», combien «la figure se tient souvent dans son recueillement, plongée dans une méditation silencieuse», combien dans leurs «variations infinies», gestes et poses dépassent toujours le sujet et l'absolvent, dans l'affirmation même de leur présence figurale.

«Il n'y a donc — ose dire Virginie Devillers — aucune intention de solitude, de froideur, d'incommunicabilité des figures, puisque le geste est avant tout une forme de dialogue — l'essence même du vivant». Et de prendre pour preuve de son allégation les squelettes et les figures de la parade muséale, qui se

meuvent entre l'inerte et le vivant, qui ne sont toutes que figures redoublées du vivant : statues, mannequins d'osier, écorchés, femmes-arbres, armatures, structures, architectures essentielles du temple de la beauté.

L'intelligence et l'acuité de l'analyse culminent dans l'avant-dernier chapitre : «Le dialogue des figures».

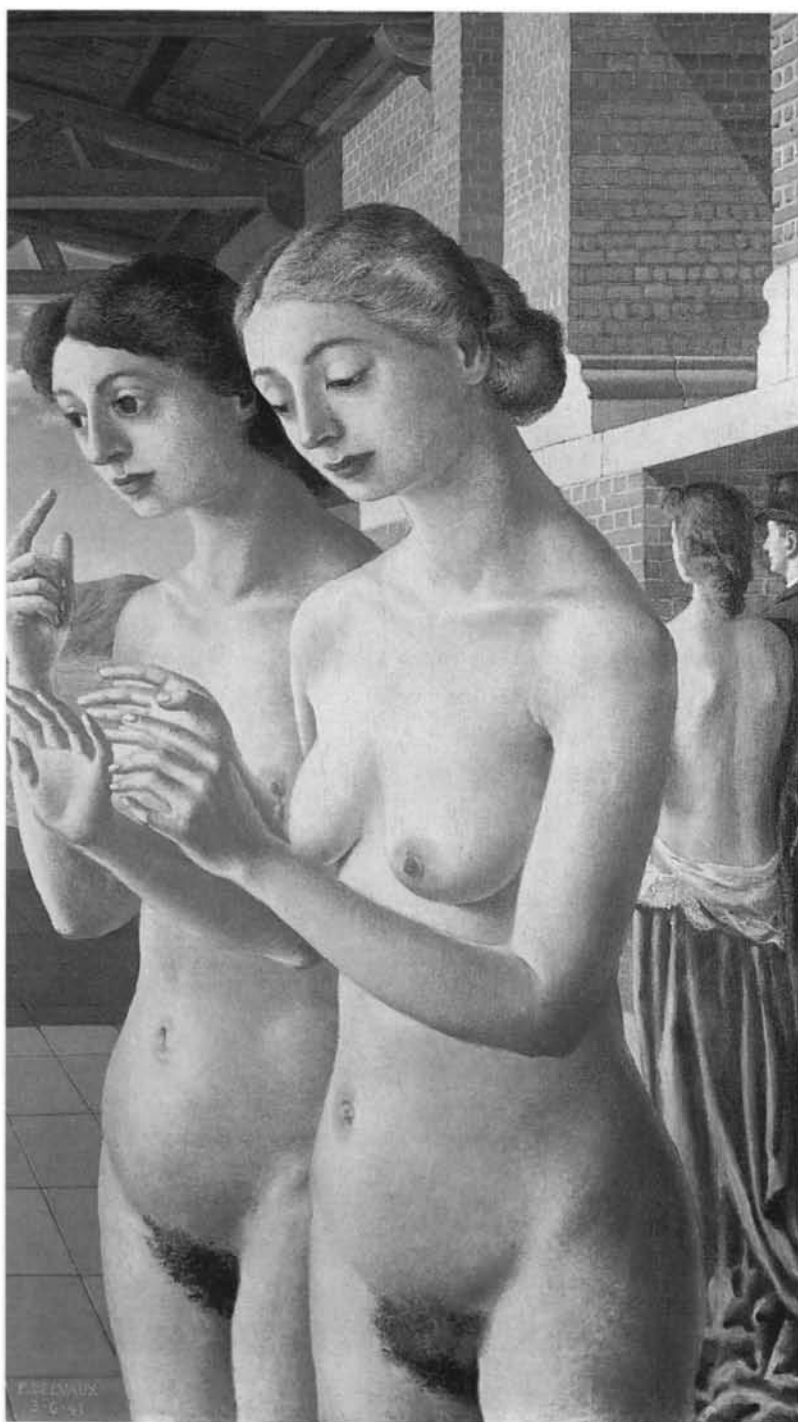
L'essai se clôt sur «Le théâtre faubourien», qui accompagne «le théâtre ferroviaire» et reconduit à l'enfance fascinée, perpétuée dans les «mises en scène de la mémoire», dans les fixations visuelles et fantastiques des «morceaux du temps passé», de l'éternel présent de «l'obsession des choses vues», déplacées et transfigurées dans la peinture.

Un «abécédaire» reprend vingt-quatre mots-clés de ce monde éclectique, surréaliste-maniériste, hyperréaliste et surtout simplement poétique.

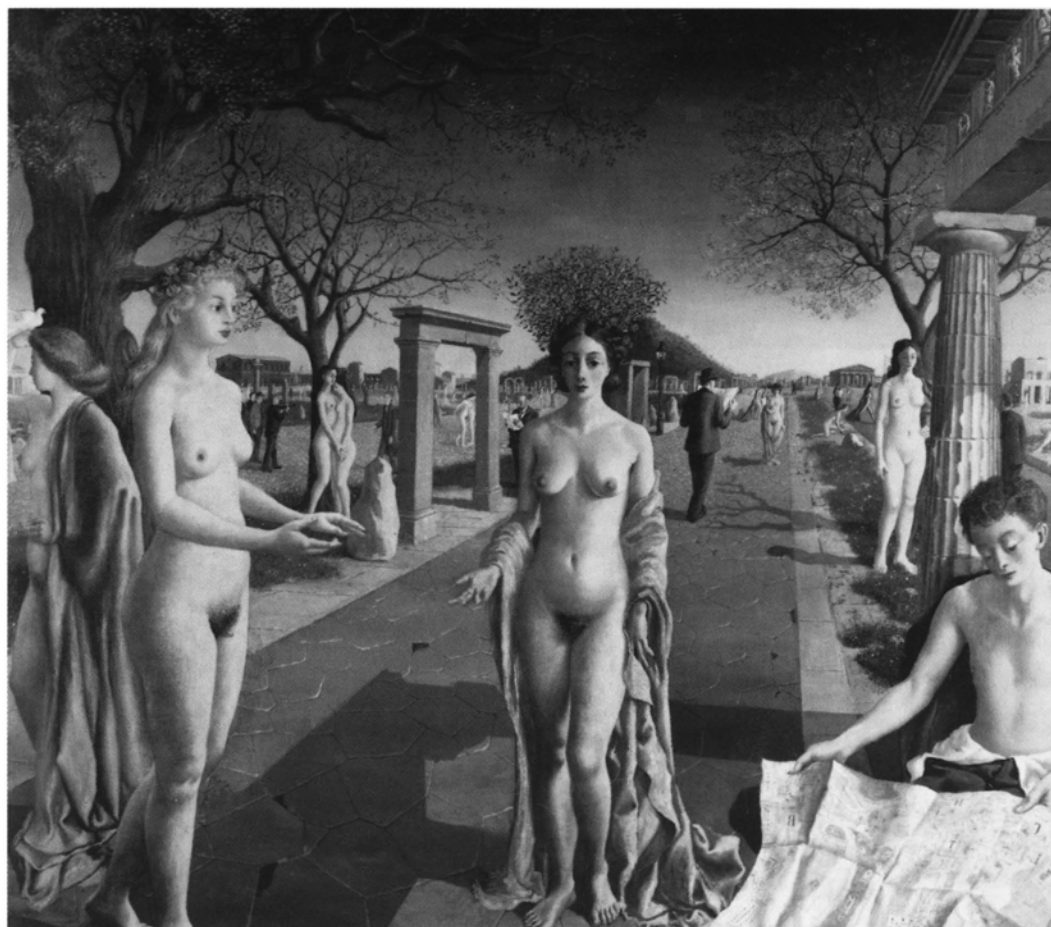
Nous comprenons mieux, au terme de ce parcours, l'artisanat de la beauté du peintre inactuel, sa puérilité souveraine, son théâtre des figures, l'attente pure, qui est comme une prière de l'être au monde. Nous voyons la tension résolue par la présence transfigurante de la femme et de l'archive du temps, les noces de la nudité et du temple, de la jeunesse éternelle de la beauté et de la désuétude de l'ordinaire. Nous regardons autrement cette peinture, encore et toujours à redécouvrir, comme la fable du visible.

L'essai de Virginie Devillers est un guide précieux pour notre émerveillement.

Jacques Sojcher



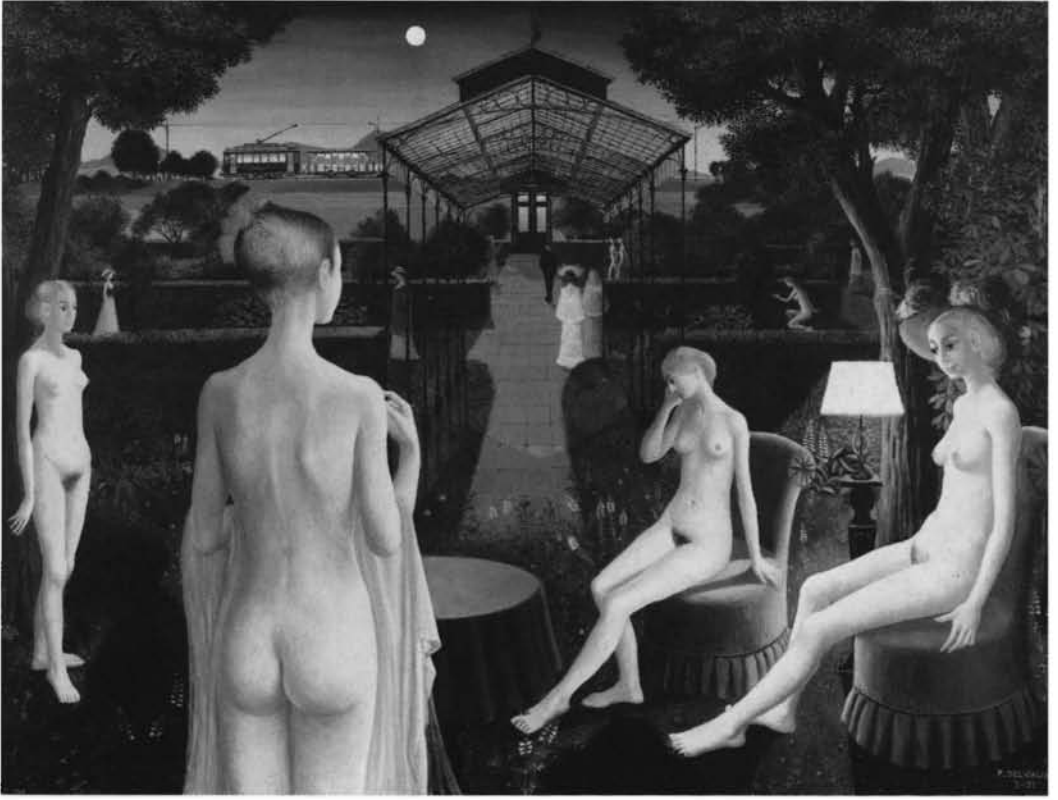
1. *Les Mains* (détail), 1941



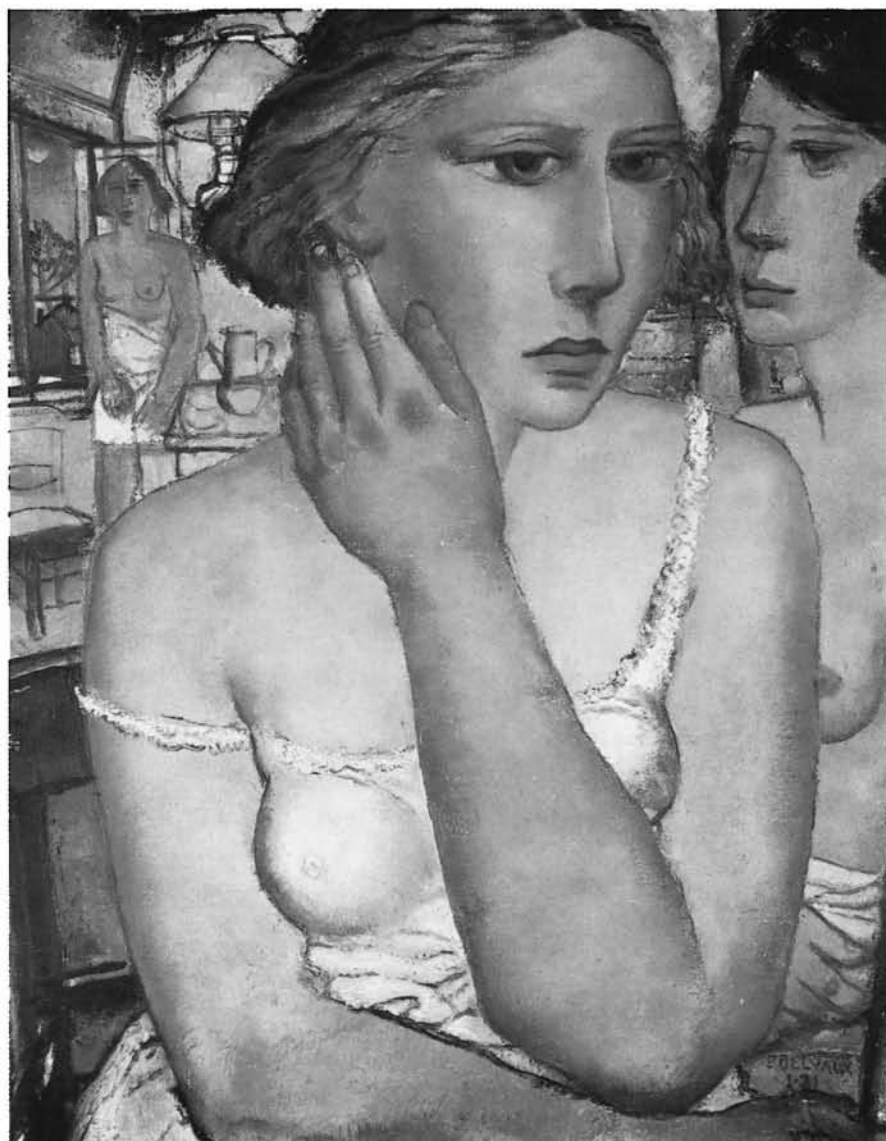
2. *L'Entrée de la ville*, 1940



3. *Le Canapé vert*, 1944



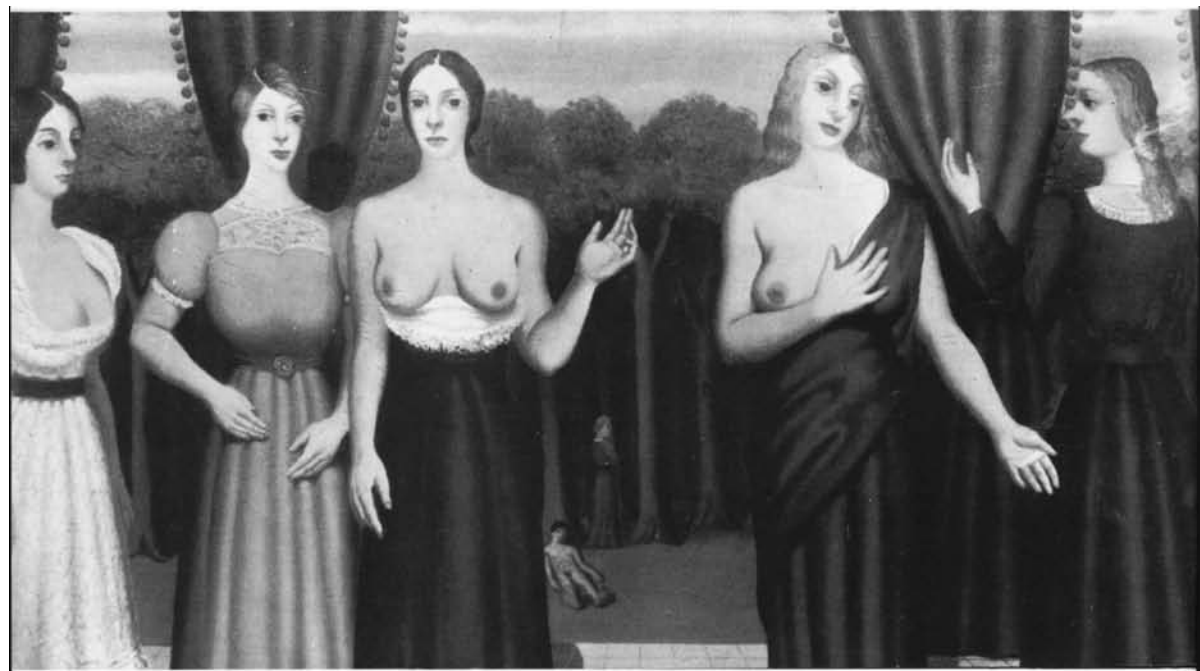
4. *Le Jardin*, 1971



5. *Femme au corsage rose*, 1931



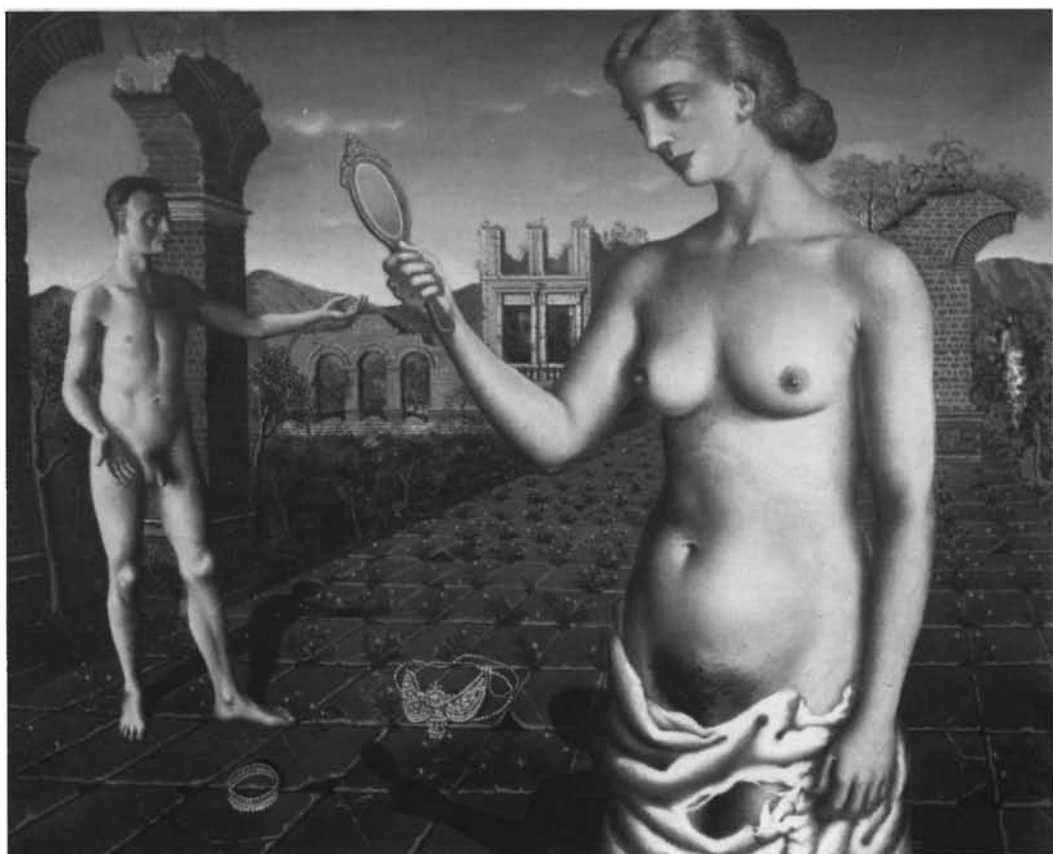
6. *Musée Spitzner*, 1933



7. *Personnages de comédie*, 1935



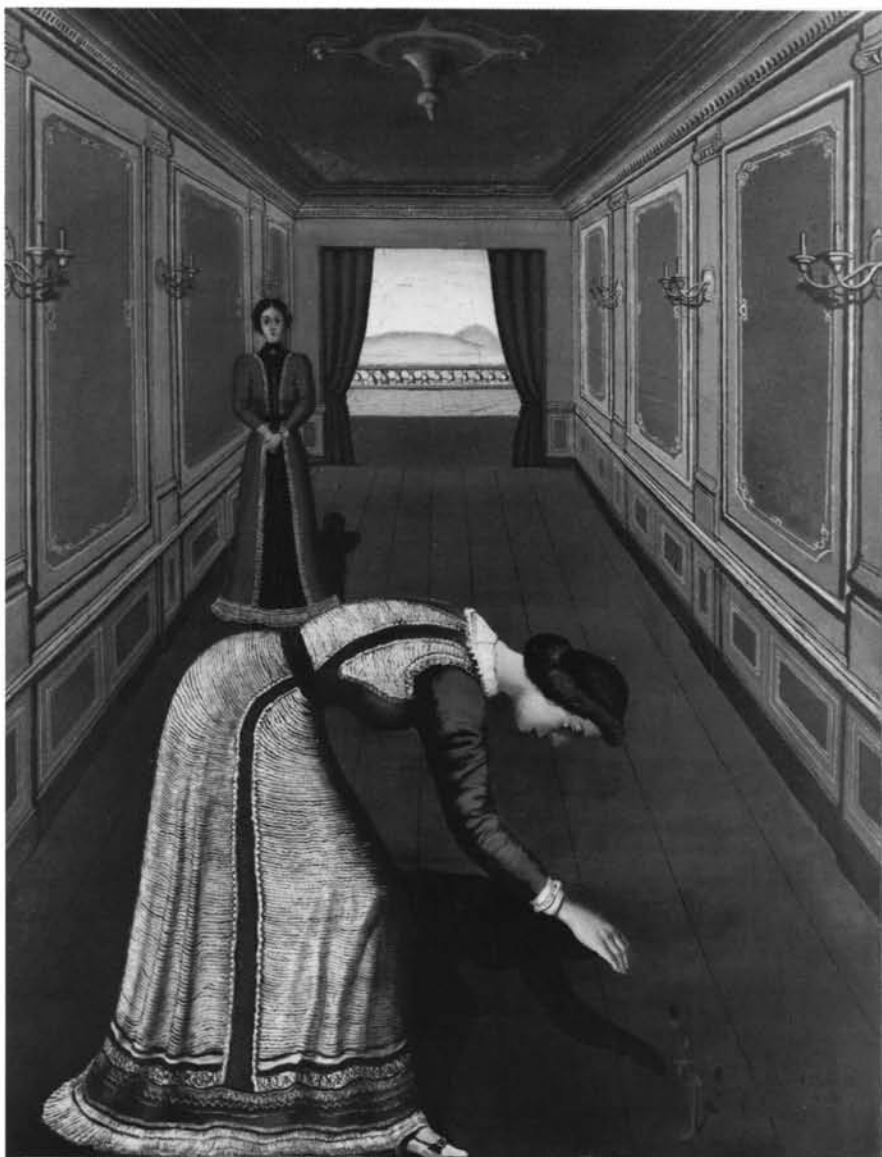
8. *Cortège en dentelles*, 1936



9. *Propositions diurnes*, 1937



10. *Nocturne*, 1939



11. *Femme à la rose*, 1936



12. *Dame à fleur* (détail), 1943



13. *Le Viol*, 1936



14. *Pénélope*, 1945



15. *La Ville lunaire* (détail), 1944



16. *La Visite*, 1939



17. *Train de nuit*, 1947



18. *L'Echo*, 1943



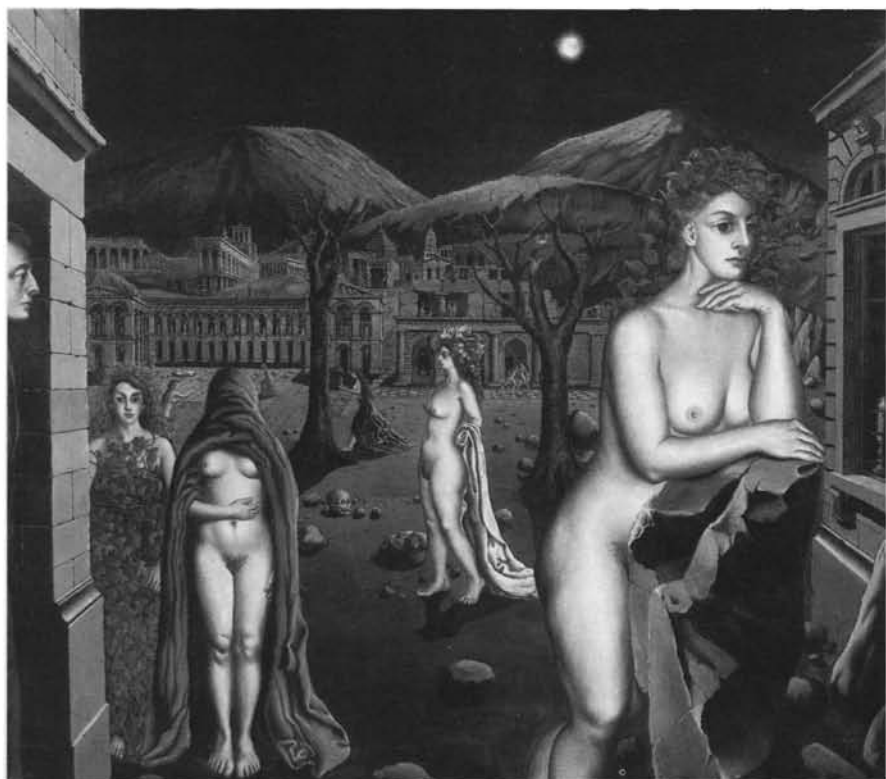
19. *Le Village des sirènes*, 1942



20. *Les Nymphes des eaux*, 1938



21. *La Vénus endormie*, 1944



22. *La Ville endormie*, 1938



24. *Conversation*, 1944

25. *Les Courtisanes* (détail), 1943

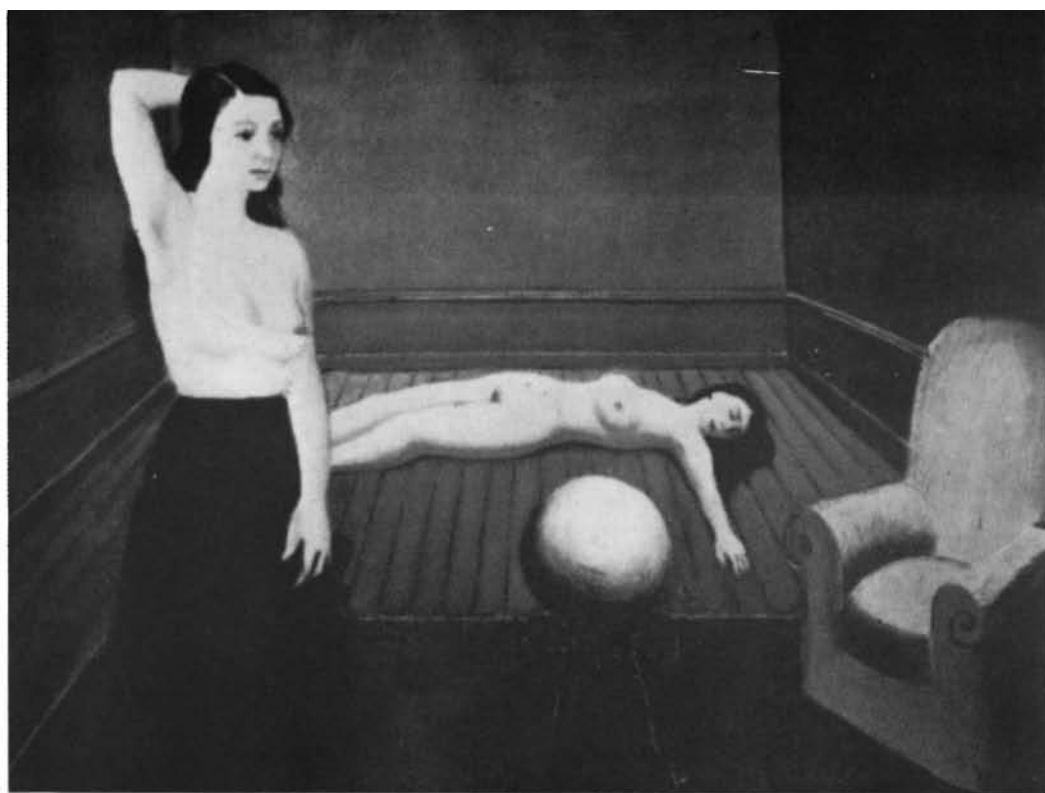




23. *Le Sabbat*, 1962



26. (La) *Vénus endormie*, 1944



27. *Intérieur à la boule d'argent*, 1935

28. *Le Paravent*, 1939

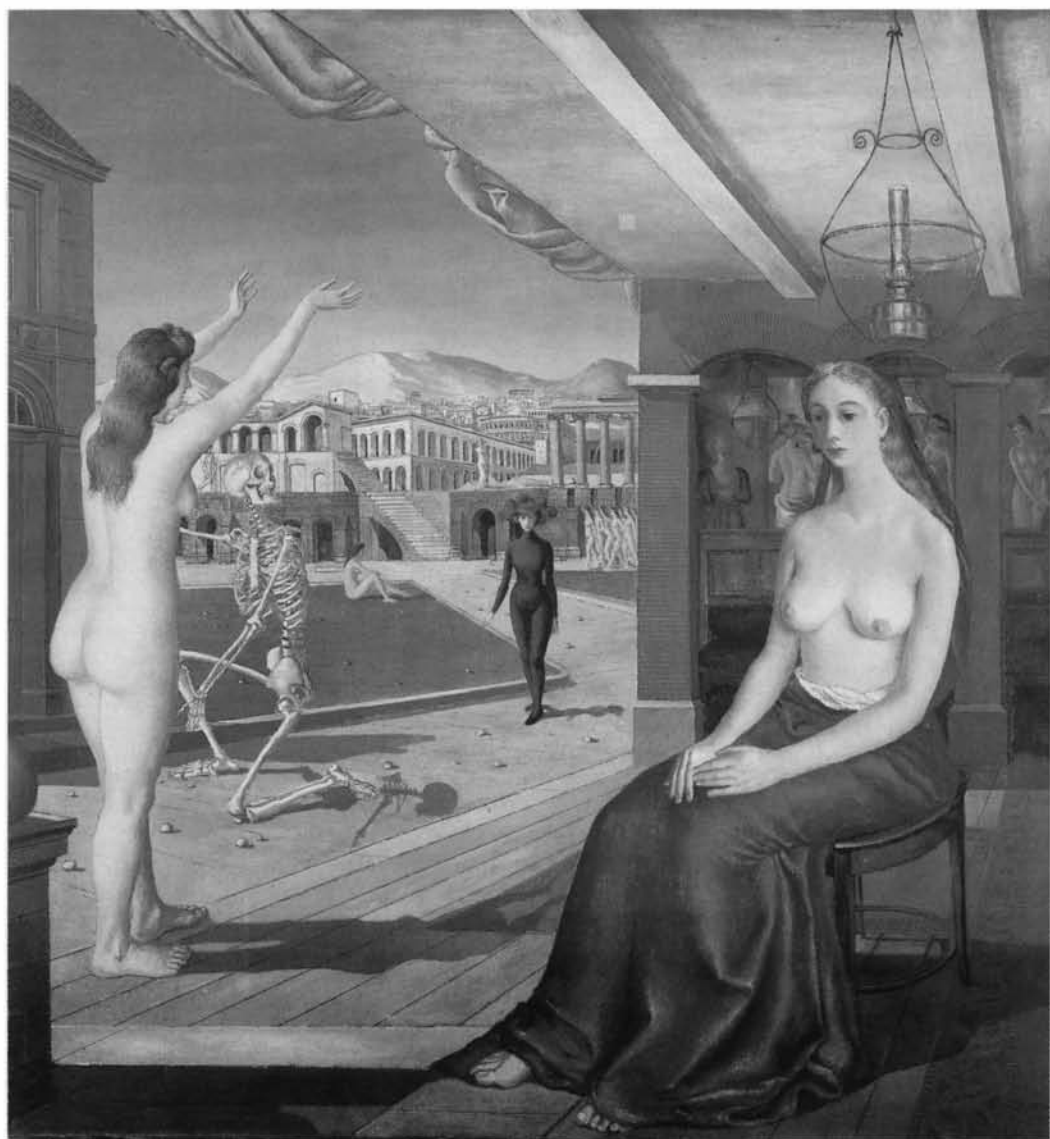




29. *Le Miroir*, 1936



30. *Le Musée Spitzner*, 1943



31. *L'Appel*, 1944



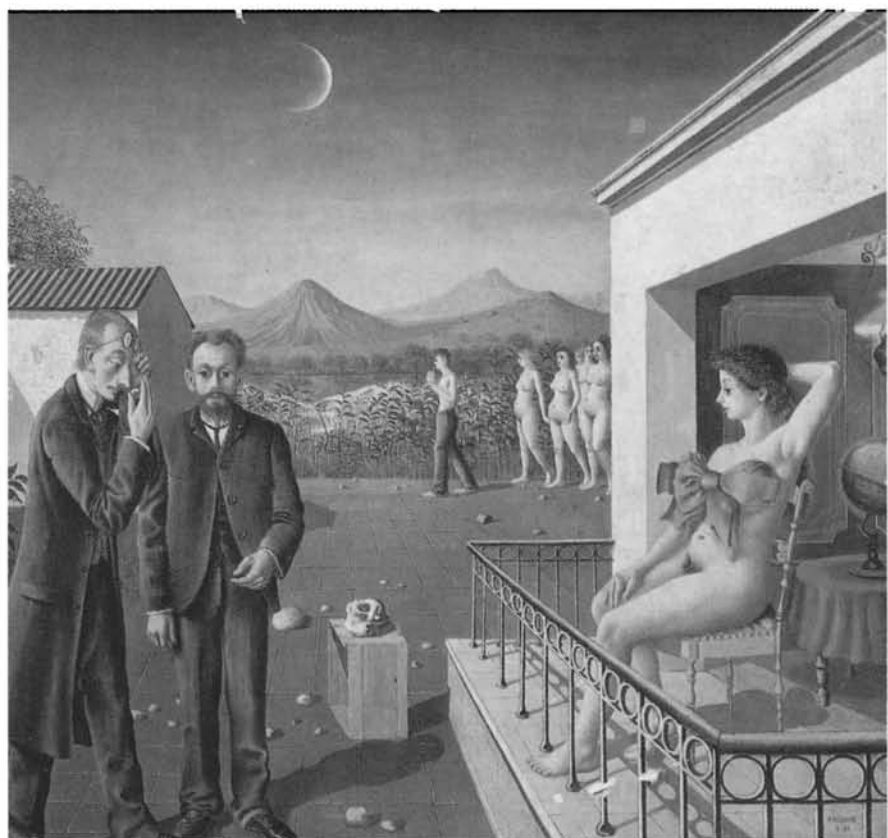
32. *La Joie de vivre*, 1938



33. *Pygmalion*, 1787



34. *L'Eveil de la forêt*, 1939



35. *Les Phases de la lune I*, 1939



36. *La Ville inquiète* (détail), 1941



37. *Le Salut*, 1938



38. *L'Escalier*, 1946



39. *Les deux amies*, 1946



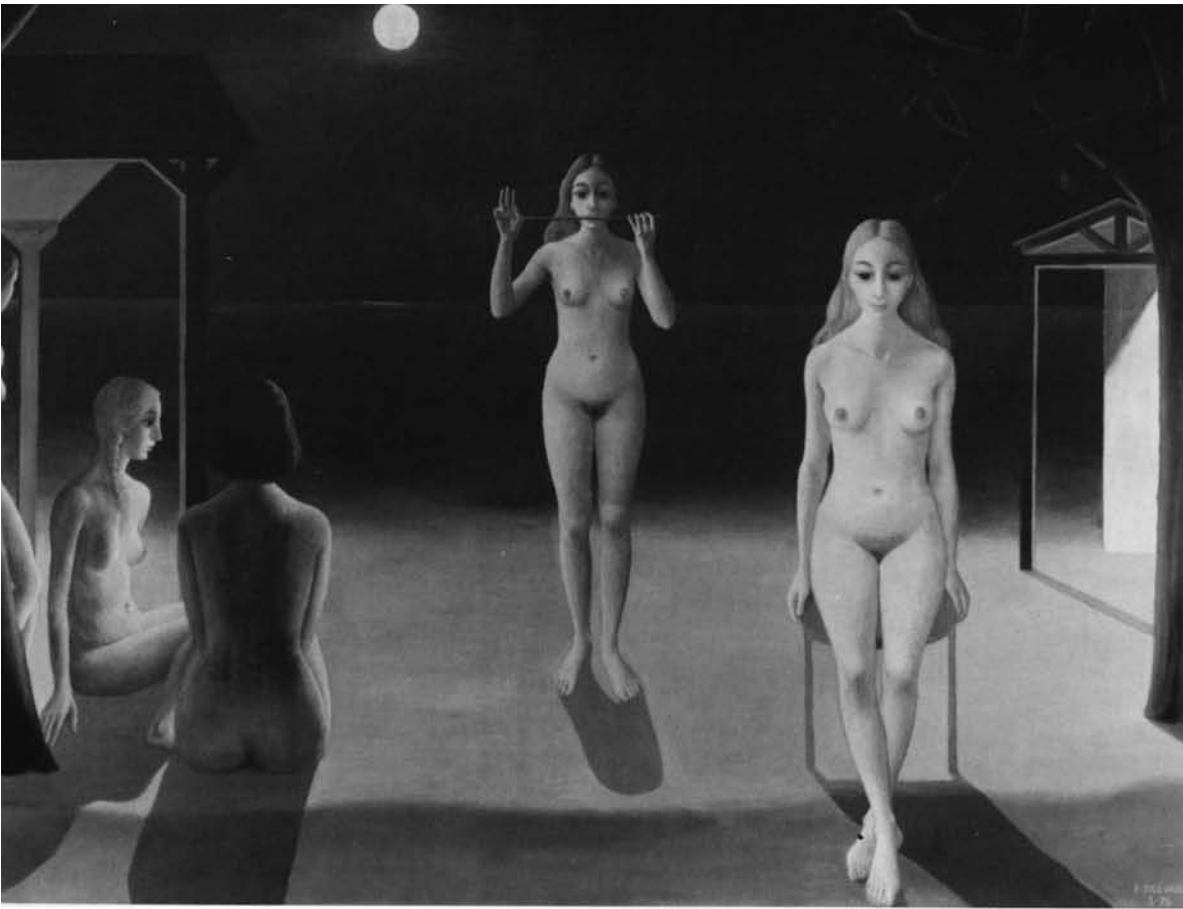
40. *La Forêt*, 1948



41. *Train du soir*, 1957



42. *Pompéi*, 1971



43. *Nuit sur la mer*, 1976



44. *Le Temple*, 1949

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustrations en couleur

- I *Toutes les lumières*, 1962
Huile sur toile, 150 x 130 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.
- II *La Dame rose*, 1934
Huile sur toile, 100 x 120 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.
- III *Le Récitant*, 1937
Huile sur toile, 70 x 80 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.
- IV *Les Promeneuses*, 1947
Huile sur toile, 130 x 180 cm
Collection particulière.
- V *Les Nœuds roses*, 1937
Huile sur toile, 121,5 x 160 cm
Koninklijk museum voor Schone kunsten, Anvers.
- VI *Le Canapé bleu*, 1957
Huile sur toile, 140 x 180 cm
Collection particulière.
- VII *Hommage à Jules Verne*, 1971
Huile sur toile, 150 x 210 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.
- VIII *La Gare forestière*, 1960
Huile sur toile, 160 x 220 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.

Illustrations en noir et blanc

- 1. *Les Mains* (détail), 1941
Huile sur toile, 110 x 130 cm
Collection particulière, New York.
- 2. *L'Entrée de la ville*, 1940
Huile sur toile, 170 x 190 cm
Collection particulière.
- 3. *Le Canapé vert*, 1944
Huile sur toile, 130 x 210 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.

4. *Le Jardin*, 1971
Huile sur toile, 140 x 190 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.
5. *Femme au corsage rose*, 1931
Huile sur toile, 100 x 80 cm
Collection particulière.
6. *Musée Spitzner*, 1933
(Détruit par Paul Delvaux)
Huile sur toile, 160 x 140 cm
7. *Personnages de comédie*, 1935
(détruit)
Huile sur toile, 120 x 180 cm
8. *Cortège en dentelles*, 1936
Huile sur toile, 115 x 158 cm
Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover (Städtische Galerie).
9. *Propositions diurnes*, 1937
Huile sur toile, 105 x 130 cm
Collection particulière, New York.
10. *Nocturne*, 1939
Huile sur bois, 94 x 123 cm
Collection particulière.
11. *Femme à la rose*, 1936
Huile sur toile, 116 x 89 cm
Collection particulière, Bruxelles.
12. *Dame à la fleur* (détail), 1943
Huile sur toile, 119 x 190 cm
Collection particulière, Belgique.
13. *Le Viol*, 1936
(Détruit pendant les bombardements de Londres)
Huile sur toile, 160 x 180 cm.
14. *Pénélope*, 1945
Huile sur bois, 120 x 110 cm
Collection particulière.
15. *La Ville lunaire* (détail), 1944
Huile sur toile, 107,5 x 238 cm
Collection particulière.
16. *La Visite*, 1939
Huile sur toile, 100 x 110 cm
Collection Baron Urvater.
17. *Train de nuit*, 1947
Huile sur bois, 153 x 210 cm
Collection Museum of modern Art, Toyama, Japon.
18. *L'Echo*, 1943
Huile sur toile, 105 x 128 cm
Collection particulière.
19. *Le Village des sirènes*, 1942
Huile sur toile, 105 x 127 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago.
20. *Les Nymphes des eaux*, 1938
Huile sur toile, 100 x 120 cm
Collection particulière, New York.

21. *La Vénus endormie*, 1944
Huile sur toile, 173 x 199 cm
The Tate Gallery, Londres.
22. *La Ville endormie*, 1938
Huile sur toile, 135 x 170 cm
Collection particulière, Tokyo.
23. *Le Sabbat*, 1962
Huile sur toile, 160 x 260 cm
Collection particulière, Belgique.
24. *Conversation*, 1944
Huile sur carton, 50 x 61 cm
Ancienne collection Peter A. de Maerel, Belgique.
25. *Les Courtisanes (détail)*, 1943
Huile sur toile, 122 x 186 cm
Collection particulière, Connecticut (en prêt au Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam).
26. (La) *Vénus endormie*, 1944
Huile sur toile, 47 x 115 cm
Collection particulière.
27. *Intérieur à la boule d'argent*, 1935
Huile sur toile, 80 x 100 cm
Collection particulière.
28. *Le Paravent*, 1939
Huile sur toile, 60 x 80 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.
29. *Le Miroir*, 1936
Huile sur toile, 120 x 140 cm.
30. *Le Musée Spitzner*, 1943
Huile sur toile, 200 x 240 cm
Communauté française de Belgique
(Dépôt aux Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles).
31. *L'Appel*, 1944
Huile sur toile, 155 x 150 cm
Collection Aberbach, New York.
32. *La Joie de vivre*, 1938
Huile sur toile, 101,5 x 120 cm
Collection particulière.
33. *Pygmalion*, 1939
Huile sur bois, 117 x 147,5 cm
Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles.
34. *L'Eveil de la forêt*, 1939
Huile sur toile, 150 x 200 cm
Museum of modern Art of Chicago, U.S.A.
35. *Les Phases de la lune I*, 1939
Huile sur toile, 139,5 x 160 cm
The Museum of Modern Art, New York.
36. *La Ville inquiète (détail)*, 1941
Huile sur toile, 200 x 247 cm
Collection particulière.

37. *Le Salut*, 1938
Huile sur toile, 90,5 x 120,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
38. *L'Escalier*, 1946
Huile sur bois (triplex), 122 x 152 cm
Museum voor Schone Kunsten, Gand.
39. *Les deux amis*, 1946
Huile sur toile, 84,5 x 74,5 cm
Collection particulière, Adinkerke-La Panne.
40. *La Forêt*, 1948
Huile sur toile, 125 x 150 cm
Collection Sidney Janis Gallery, New York.
41. *Train du soir*, 1957
Huile sur bois, 110 x 170 cm
Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles.
42. *Pompéi*, 1971
Huile sur toile, 160 x 260 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.
43. *Nuit sur la mer*, 1976
Huile sur toile, 150 x 190 cm
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.
44. *Le Temple*, 1949
Huile sur bois, 110 x 143 cm
Collection particulière.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les Promeneuses, 1947. Courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelles

Salomé, 1972; *Toutes les lumières*, 1962; *La Dame rose*, 1934; *Le Récitant*, 1937; *Les Nœuds roses*, 1937; *Le Canapé bleu*, 1967; *Hommage à Jules Verne*, 1971; *La Gare forestière*, 1960; *Entrée de la ville*, 1940; *Le Canapé vert*, 1944; *Le Jardin*, 1971; *Cortège en dentelles*, 1936; *Propositions diverses*, 1937; *Femme à la rose*, 1936; *Dame à la fleur*, 1943; *Train de nuit*, 1947; *La Vénus endormie* (Tate Gallery), 1944; *Le Sabbat*, 1962; *(La) Vénus endormie*, 1944; *Le Musée Spitzner*, 1943; *Pygmalion*, 1939; *L'Escalier*, 1946; *Train du soir*, 1957; *Pompéi*, 1971; *Nuit sur la mer*, 1976, Fotowerken Frans Claes, Anvers.

Copyright Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald.

Photographie de Paul Delvaux par Jean-Régis Roustan.

**Comité de rédaction
de la revue de l'université**

Directeur

Jacques Sojcher

Comité de rédaction

Jean Blankoff

Jean Pierre Boon

Gilbert Debusscher

Jacques Devooght

Jean-Christophe Geluck

Thomas Gergely

Michel Hanotiau

Hervé Hasquin

Pierre Van der Vorst

Secrétaire de rédaction

Adolphe Nysenholc

Secrétaire-adjoint

Marc Peeters

Rédaction et secrétariat

Avenue Paul Héger 26

B-1050 Bruxelles

Tél. +32 (0)2 650 37 99

Fax +32 (0)2 650 37 94

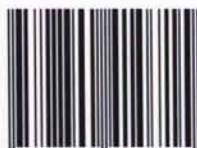
Paul Delvaux

Paul Delvaux est un metteur en scène, un compositeur d'images de la mémoire. A la manière d'un enfant, il construit ses toiles en juxtaposant un arc de triomphe, un tramway, un réverbère, une robe en dentelle, un temple grec. C'est de ce choc et de cette rencontre picturale que naît le théâtre des figures: le théâtre faubourien, ferroviaire, 1900, le théâtre des courtisanes antiques, des gestes et des attitudes suspendus dans l'éternité de leur pose.

L'auteur nous introduit, avec ce fil d'Ariane de Paul Delvaux poète et metteur en scène, dans le monde étrange et familier d'un peintre toujours à redécouvrir.

Ce livre, premier de la collection *Le sens de l'image*, a obtenu une bourse d'encouragement aux jeunes auteurs de la Communauté française de Belgique.

ISSN 0770-0962



9 782800 410715

Illustration de couverture:
Salomé (détail), 1972,
encre de Chine, aquarelle
(Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald)

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.