Phi ippe Ro)erts-, ones

Signes ou traces

Arts des XIXe et XXe siècles

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
CLASSE DES
BEAUX
ARTS

Signes ou traces

Philippe Roberts-Jones

Signes ou traces

Arts des XIXe et XXe siècles

CLASSE DES BEAUX-ARTS

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

Impression décidée le 5 mai 1994
Mémoire de la Classe des Beaux-Arts
Collection in-8, 3e série
Tome X
1996

N° 1976 – Dépôt légal D/1996/0092/6

ISSN 0378-7923
ISBN 2-8031-0131-9

Imprimerie Duculot, s.a.
Gilly

Printed in Belgium

Préface

Du prétexte à l'amitié, telle est la raison d'être des pages réunies. S'il fallait trouver, entre ces deux termes, un trait d'union, celui de témoin traduirait le mieux un état de sensibilité, un moment d'attention. Témoin qui relie un objet au passant, ou vivifie, dans un nouveau contexte, l'œuvre du passé. J'ai connu, bien ou mal, superficiellement ou intimement, la plupart des créateurs dont j'ai eu à écrire. Rencontres qui, parfois, traversent les années et fondent l'amitié, circonstances ou hasards, expositions ou lectures, curiosités, obligations ou demandes, l'occasion fait le larron !

Lorsqu'il s'agit du passé, la connaissance de l'œuvre, la fréquentation d'un certain nombre d'exemples éveillent souvent un intérêt distinct de l'érudition. L'œuvre d'art, si elle est le fait d'un temps, celui qui l'a vu naître, ou d'une intention, l'émotion et l'urgence d'un créateur, échappe à chacune de ces composantes lorsqu'elle est revue par le regard d'une autre époque. Si l'approche archéologique et objective s'impose pour établir un certain nombre de mesures, l'impact éventuel de ce passé dans notre présent, son intrusion, sera une rencontre que, seul, ce temps-ci gouverne. Il se peut aussi que la sensibilité d'hier recèle, à son insu même, celle de demain.

L'œuvre, pour autant qu'elle ait répondu à une nécessité ou qu'elle offre une saisie originale, devient alors, dans un temps nouveau pour elle, une référence ou un relais puissant ou léger. Quel que fût son prétexte initial, la charge qu'elle transmet est suffisante pour perpétuer un écho. Mais celui qui appréhende doit aussi être disponible pour qu'un prétexte, autre peut-être, résonne encore. « A propos de tout un prétexte », disait Nicolas de Staël en 1949.

Où et quand, pourquoi et comment ? Est-ce vraiment essentiel pour déterminer le poids des choses dans la vie d'un chacun ? Les

marges de variabilité sont souvent étroites et les seuils difficiles à délimiter, les frontières à arpenter ; les franchissements diffèrent selon l'époque et les courants, selon l'individu et ses composantes. La critique, la dérision ne sont souvent que timidité, le masque donné est le masque que l'on porte. L'image mentale se superpose à l'image sensiblement perçue et crée ses modifications. Magritte ne trouvait-il pas un œuf dans une cage à la place de l'oiseau qu'il y cherchait ? Des emprunts, des connotations anachroniques recréent d'autres émois et parfois même, en général pour le passé ou les autres cultures, l'œuvre acquiert une tension poétique due au non savoir de son sens réel. Comment définir, d'ailleurs, l'œuvre d'art sans la tuer ? Sans marge d'incertitude, rien ne vit.

Un avis donc, un point de vue, le témoignage sur un certain nombre d'œuvres et de personnalités, à un moment de l'histoire, jamais définitif, car le temps bouge les êtres et les choses.

I
Image et poème

Peinture et poésie des origines

Unissant le jour et la nuit dans une même toile, Magritte disait : « cette évocation (...) me semble douée du pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter. J'appelle ce pouvoir : la poésie » [1]. La juxtaposition, la confrontation, la coexistence affirmée ou secrète, les affinités électives ou mystérieuses ont animé le fantastique, l'irréalisme, ont guidé la magie, Dada et les surréalistes. Lautréamont, dès 1869, prônait le « beau (...) surtout, comme la rencontre fortuite ... » [2] ; Pierre Reverdy fondait l'étincelle poétique sur le « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » [3].

La poésie de l'univers devenait inépuisable, les associations étant infinies. Et ce d'autant plus que les éléments élus pouvaient être à la fois extraits de leur contexte, situés selon des échelles différentes, dénommés ou rebaptisés, confrontés hors du milieu, comme hors du temps. André Breton s'exclamait : « Des hommes comme Chirico prenaient alors figure de sentinelles sur la route à perte de vue des Qui-vive » [4]. L'image poétique et le poème visible échangeaient leurs mots de passe [5].

Si les rapports poème-peinture ne posent guère de problèmes, sauf au niveau des sensibilités individuelles, lorsque le tableau relève du domaine figuratif, les relations sont moins évidentes dès que le sujet, au sens classique du terme, s'estompe. Il devient plus

[1] R. MAGRITTE, *Écrits complets*, Paris, 1979, p. 422.

[2] LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes* (Pléiade), Paris, 1970, p. 224.

[3] P. REVERDY, *Le gant de crin*, Paris, 1926, p. 32 (texte publié in : *Nord-Sud* en 1918).

[4] A. BRETON, *Je vois, j'imagine*, Paris, 1991, p. 82 (texte publié in : *La Révolution surréaliste*, n°7, Paris, 15 juin 1926).

[5] Voir notre étude sur *L'image poétique et le poème visible*, in : *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, Bruxelles, 1973.

difficile de cerner ou d'analyser le phénomène poétique dans une œuvre plastique qui ne cherche ni à traduire le réel, ni à refléter les apparences, encore qu'elle puisse y puiser son origine. Les notions d'équilibre ou d'harmonie et leurs contraires n'y suffisent pas. Or on sait, par expérience, que ces correspondances existent.

Ainsi, devant rédiger un jour une préface à une exposition d'aquarelles de William Turner, deux vers de Shakespeare s'imposèrent-ils à moi. J'écrivis donc :

> *Day*, disait-il à Juliet, *stands tiptoe on the misty mountain tops, I must be gone and live, or stay and die.* Ainsi la vie s'embrase et la lumière s'enivre de sa mort. Et Turner, après Shakespeare, est de ceux dont la course imprévue marque non seulement leur temps, mais rayonne bien au-delà de ses limites. Jamais auparavant, l'art n'avait connu pareille exaltation lumineuse et ce vertige de l'espace. Règne la lumière. Si un objet la ponctue, c'est qu'une clarté lui donne le jour et qu'il naît de son exigence. Turner incarne le sens même de toute nuance optique. Et la main, non, le doigté de l'aquarelliste, fait d'effleurement et d'incision, livre au papier le mystère d'une vie palpitante [6].

Avec Turner, les distances sont prises à l'égard de l'objet. L'espace, la lumière, la couleur s'imposent. L'art n'est pas que « suggestif » comme le souhaitera Odilon Redon, il est effusion d'un langage. Des remarques proches pourraient être faites au sujet de certaines aquarelles de Gustave Moreau.

Chez Cézanne, la grammaire plastique crée le paysage par la cadence de la touche, la mise en place chromatique, le rythme formel, les angles de vue souvent différenciés. Et ce sont les *Montagne Sainte-Victoire*, comme il existe, chez Monet, dans un autre registre qui se peut tout aussi poétique, les variations sur le thème des nymphéas. Les dernières aquarelles de Paul Cézanne, où la couleur, le papier et quelques indications de structure découvrent ou recréent le monde, témoignent d'une économie de moyens qui révèle une maîtrise du vocabulaire et affirment l'évidence poétique. Ne déclarait-il pas : « Je veux peindre la virginité du monde » [7] ?

La poésie serait-elle autre chose, à ses meilleurs moments, que la quête du primordial ? Cézanne en peinture illustre la leçon, et

[6] Voir notre préface du catalogue *Turner. Watercolours lent by the British Museum*, Musée provisoire d'Art moderne, Bruxelles, 28.11.1970 – 10.1.1971, p. 3.

[7] P. CÉZANNE, cité in : *Histoire de l'Art*, IV, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1969, p. 315.

mieux que le nouveau, il cherche l'essentiel. S'il fallait choisir un parallèle littéraire, ne pourrait-on proposer ce vers de Mallarmé : *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, dont la plénitude se suffit à elle-même et nous comble de sa perpétuelle résonance, ou mieux de son infinie renaissance, tout comme une aquarelle de Cézanne peut être ce paysage longtemps attendu, le point de mire du regard enfin comblé ?

Non pas n'importe quelle œuvre de Cézanne, non pas n'importe quel vers de Mallarmé. Ainsi *Aboli bibelot d'inanité sonore* surprend-il par sa virtuosité, mais ne constitue pas une entité en soi. Ce vers est une facette, la parcelle précieuse d'un sonnet. Ainsi l'oiseau qui traverse le ciel ou picore dans le jardin, est-il un héron, une hirondelle, un merle ou un pinson ; mais les oiseaux que peint Georges Braque, au couchant de sa vie, devraient-ils porter, comme le note Saint-John Perse, « cette répétition du nom dont les naturalistes se plaisent à honorer le type élu comme archétype : *Bracchus Avis Avis...* » [8].

La poésie des couleurs, comme celle des formes et de l'espace lumineux, prend un essor autonome, distinct de celui déjà si sensible de l'Impressionnisme – des impressionnismes toujours contingents et soucieux de la nature – lorsque se prolongent les recherches cézanniennes vers les rivages de l'abstraction. Robert Delaunay est un jalon majeur. Avec l'Orphisme, ainsi nommé par Apollinaire qui souligne : « Peinture suggestive et non pas seulement objective qui agit sur nous à la façon de la nature et de la poésie ! La lumière est ici dans toute sa vérité » [9], de même que la couleur, faudrait-il ajouter.

Si le poète du *Pont Mirabeau* utilise le même qualificatif qu'Odilon Redon, « suggestif », et si la nature en tant que telle demeure et fait pendant à la poésie, Delaunay se voudra plus explicite encore, et plus radical, lorsqu'il situe la poétique des couleurs pour y trouver le fondement même de la peinture : « Les plans colorés sont la structure du tableau, et la nature n'est plus un sujet de description, mais un prétexte, une évocation poétique d'expression par des plans colorés qui s'ordonnent par les contrastes simultanés. Leur orchestration crée des architectures qui se déroulent comme des phrases en couleurs et aboutissent à

[8] SAINT-JOHN PERSE, *Oiseaux*, XII, in : *Œuvres complètes* (Pléiade), Paris, 1972, p. 424.

[9] APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, II, (Pléiade), Paris, 1991, p. 537. L'auteur parle ici, en 1913, de l'*Equipe de Cardiff*, œuvre encore figurative.

une nouvelle forme d'expression en peinture, à la peinture pure » [10].

Dans la série des *Fenêtres*, la démarche est claire qui dépouille progressivement la référence à un site précis, la Tour Eiffel, et ne devient plus qu'un signe pour initié (telle la version de 1912-1913 au Musée d'art moderne à Paris), un clin d'œil dans les champs géométriques de la couleur. Apollinaire l'avait parfaitement compris lorsqu'il termine son poème dans *Calligrammes* :

> Du rouge au vert tout le jaune se meurt
> Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et les Antilles
> La fenêtre s'ouvre comme une orange
> Le beau fruit de la lumière [11].

Ce fruit mène tout naturellement à Matisse pour lequel le poète réutilise l'image en 1918 : « Si l'on devait comparer l'œuvre d'Henri Matisse à quelque chose, il faudrait choisir l'orange. Comme elle, l'œuvre d'Henri Matisse est un fruit de lumière éclatante » [12].

Tout est souplesse, bonheur de vivre, force et rythme dans le *Coin d'atelier* (1910), où des danseuses et des fleurs de capucine se répondent, dans la *Nature morte aux poissons rouges* (1911), où une sorte de mille fleurs prolifère autour de quatre traits de vermillon [13], image donc de vitalité qu'un Roy Lichtenstein citera dans son œuvre comme référence poétique. Les éléments sont formes et couleurs avant d'être danseuses ou poissons.

Si l'on compare l'admirable architecture de la *Leçon de piano* de 1916 aux papiers découpés de la fin de sa vie, tel *Souvenirs d'Océanie* de 1953 [14], c'est-à-dire un tableau dont le sujet est défini et une œuvre non figurative, les solutions plastiques proposées par Matisse et l'émotion qui s'en dégage sont identiques. La vision et la démarche, l'univers formel et chromatique poursuivent le même parcours, soutiennent la même intensité. S'il est permis de se citer, je qualifierais encore la *Maîtrise de Matisse* en ces termes :

> Le voilier se découpe dans le bonheur de l'air. L'importance d'être heureux gouverne son sillage. Il a rompu l'amarre des signes convenus, dissipé toute brume ainsi que l'équivoque. Il taille dans le bleu,

[10] R. DELAUNAY, cité in : *Histoire de l'Art*, IV, *op.cit.*, p. 744.
[11] APOLLINAIRE, *Les fenêtres*, in : *Œuvres poétiques* (Pléiade), Paris, 1965, p. 168.
[12] Id., *Henri Matisse*, in : *Œuvres en proses complètes*, *op.cit.*, p. 874.
[13] Ces deux tableaux de Matisse sont conservés à Moscou au Musée Pouchkine.
[14] Œuvres conservées à New-York au Museum of Modern Art.

> le mélange au soleil, étale son parcours. Franc de bord, net, il cercle vif un monde peuplé de sentiments sans ignorer le poids des mers, des cieux, des doubles profondeurs [15].

On ne peut quitter les épousailles de la couleur et de l'espace, sans nommer Joan Miró. « Sa plénitude est celle du premier jour, et son œuvre, la première étincelle dans l'enfance du temps », a dit René Char [16]. A juste titre, car la fraîcheur du cri, qu'il soit rouge, qu'il soit noir, qu'il soit blanc, vert, jaune ou bleu n'a de réponse que dans l'écho spatial qu'il enclenche, crée, diffuse. L'espace chez Miró, s'il témoigne du phénomène d'expansion dans ses meilleurs exemples, n'en respecte pas moins la force gravitationelle qui régit les éléments de sa composition, le champ de la toile, le rythme des ponctuations.

Si, dans *Naissance du monde* de 1925 (fig. 1), un spermatozoïde incandescent – une étoile filante selon Miró [17] – traverse l'espace, il ne cesse de parcourir la surface du tableau et ne cesse, en même temps, d'être là, de pénétrer la toile. Les œuvres du peintre, lorsqu'il est au sommet, ne s'arrêtent pas de vibrer d'intensités diverses, du signe à la forme, du trait à la tache ; et Jacques Dupin de noter :

> La tache, c'est la source aveugle où les yeux
> se renouvellent
> dans les herbes étirées de l'eau courante à l'infini [18].

N'était-ce pas aussi, non dans des taches sans doute, mais dans des surfaces plus ou moins rectangulaires de couleurs, superposées en couches fines, par des zones nuancées ou tranchées, plus suggérées que soulignées, que Mark Rothko souhaitait qu'on se ressource poétiquement l'esprit ? Appel à la méditation, tremplin pour un voyage à l'infini.

Tout ceci, certes, sollicite l'imaginaire, l'engage, l'oriente peut-être ou parfois, mais n'impose aucun schéma rigoureux, ne lie pas le raisonnement à des formes définies. Qu'en est-il d'une abstraction géométrique, sinon précise, aux structures du moins évi-

[15] Ph. JONES, *Maîtrise de Matisse*, in : *Jaillir saisir*, Bruxelles, 1971, p. 42.

[16] R. CHAR, *Flux de l'aimant*, in : *Œuvres complètes* (Pléiade), Paris, 1983, p. 694.

[17] Ce tableau de Miró est conservé à New-York au Museum of Modern Art ; pour le commentaire du peintre voir : *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*, New-York, 1984, pp. 176-177.

[18] J. DUPIN, *Couleurs à l'improviste*, in : *Miró peintures sur papiers dessins*, in : *Derrière le miroir*, n° 193/194, Paris, 1971, p. 17.

FIG. 1. – Joan Miró, *Naissance du Monde*, 1925. Huile sur toile. New York, The Museum of Modern Art.

dentes ? Si la lumière, si les couleurs par leur vertu sensuelle, peuvent appeler au rêve, le carré, le rectangle ou le cercle n'auront-ils pas des incidences restrictives ?

La forme est une poétique au sens foncier du terme, elle répond à un agencement choisi. « Dans ma tête des lignes, rien que des lignes ; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement », revendique Pierre Reverdy en 1918 dans *Traits et figures* [19]. Déjà le cubisme analytique de Picasso, par le morcellement des apparences, recrée un réel qui s'éclaire de l'intérieur, dès 1910, dans ses figures, portraits et natures mortes. Rien ne s'immobilise pour autant, car l'urgence de faire ne permettra jamais au peintre des *Demoiselles d'Avignon* ou de *Guernica* de lever la main d'un ouvrage suspendu. Picasso, ce « dévoreur de réalités » selon Michel Leiris [20], ne cessera de provoquer, d'interpeller le visible :

> les tableaux sont des folles
> piqués au cœur
> des bulles rayonnantes
> serrées par les yeux à la gorge
> du coup de fouet carambolique
> battant des ailes
> autour du carré de son désir [21].

La forme guide et affirme ; elle ne limite pas, mais suscite tout comme elle précise. Kandinsky, lorsqu'il en parle, trouve non seulement au triangle, au cercle ou au carré « son propre son intérieur », car toute forme « est un être spirituel » [22], mais également, par association entre elles et aux couleurs, y découvre un vocabulaire inépuisable, dont l'artiste saisira « la vibration juste » [23], adéquate à ce qu'il veut exprimer.

Mondrian, qui aborde l'abstrait par décantations successives, qu'il nomme *composition* vers les années 1913, qui vise à la méditation ensuite, avec son néo-plasticisme et la dualité horizontale-verticale, pour la fractionner enfin par une recherche ryth-

[19] P. Reverdy, *Traits et figures*, in : *Les épaves du ciel*, Paris, 1924, p. 20.

[20] M. Leiris, *Picasso écrivain ou la poésie hors de ses gonds*, in : *Picasso Ecrits*, Paris, 1989, p. X.

[21] P. Picasso, *Picasso Ecrits*, *op.cit.*, p. 84 (4 janvier 1936).

[22] W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, 1969, p. 96.

[23] *Ibid.*, p. 98.

mique, Mondrian affirmait : « c'est la vie intérieure, sa force et sa joie, qui détermine la forme en art » [24].

La dominante spirituelle qui baigne ainsi la naissance de l'art abstrait éveille parfois, chez certains, la question du mysticisme, voire de l'initiation. C'est mal poser le problème. L'obstacle se situe, non au niveau du langage plastique, mais à celui d'une religion du réalisme et du conditionnement de l'œil aux conventions figuratives. Hans Arp est d'ailleurs explicite lorsque, en parfait matérialiste, il déclare : « Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire » [25] ; et Malevitch a raison de se réjouir de « la découverte de l'art pur qui, dans le cours des temps, était devenu invisible à cause de l'amoncellement des objets » [26].

Le carré blanc sur fond blanc est sans doute une voie sans issue [27], qui se devait d'être investie au même titre que le trompe-l'œil ou l'hyperréalisme. Les uns comme les autres peuvent connaître des tensions originales, se voir appréhendés poétiquement. Si l'outrance et le maniérisme se révèlent des tentations logiques, ils ne débouchent, en général, que sur des redondances, des répétitions, des artifices, des mirages, que la santé de Molière raillait déjà : « *Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur* ! » Par contre, la *Madone au long cou* du Parmesan aux Offices de Florence garde encore, quoique maniériste, le respect de la courbe et de la langueur.

L'abstraction n'est donc pas un rejet du réel mais une rupture de l'asservissement au seul monde des apparences. « L'artiste qui crée en pleine conscience, précise Kandinsky, ne peut pas se contenter de l'objet tel qu'il se présente » [28]. Le vocabulaire se doit d'être cumulatif et ne peut se réduire que par un choix libre et accordé à la nécessité expressive. André Breton accueille Kandinsky en novateur, avec raison : « Cet œil est celui d'un des tout premiers, d'un des plus grands révolutionnaires de la vision » [29].

[24] P. MONDRIAN, cité in : M. SEUPHOR, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, 1957, p. 40.

[25] J. ARP, *Art concret*, in : *Jours effeuillés*, Paris, 1966, p. 183.

[26] C. MALEVITCH, *Le monde de la non-représentation*, in : M. SEUPHOR, *op.cit.*, p. 99.

[27] Par exemple : *White on White* (1918 ?), in : *The Museum of Modern Art*, *op.cit.*, p. 125. Voir aussi *Malevitch. Artiste et théoricien*, Moscou-Paris, 1990, p. 18. En 1919, à Moscou « Malevitch fait montre de ses réalisations les plus récentes : une série de compositions *blanc sur blanc* ».

[28] W. KANDINSKY, *op.cit.*, pp. 99-100.

[29] A. BRETON, *Kandinsky* (1938), in : *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, 1965, p. 286.

La démarche abstraite est un ressourcement, la recherche de la mer et de la plage des origines ; la création est-elle autre chose, en profondeur, que la conquête d'une rive ou le déferlement au rivage ? La forme s'enrichit des éléments que l'homme invente. La *Mélancolie* de Dürer juxtapose un ange et un polyèdre, une figure géométrique et un hybride rêvé entre l'être et l'oiseau. Ils se questionnent sans résoudre le pourquoi, ni le sens de leur commune présence, mais perpétuent la poésie de leur rencontre.

Tout comme un site peut s'identifier, tout comme une pomme reste un fruit, l'abstraction, souvent référente, peut se révéler radicale et n'être rien d'autre qu'elle-même. Les rapports entre le trait, la couleur, les formes concertées et l'espace répondent alors à d'autres « correspondances » que celles que Baudelaire tissait entre Nature et Symbole, plus proches sans doute de celles où *« Mon esprit, tu te meus avec agilité »*, tout en restant aussi vibrantes que les premières. Jo Delahaut, créateur économe et profond, peintre qui colore l'essentiel, affirme : « La précision n'exclut pas la poésie » [30].

Et le gardien du phare, qui observe les marées, pourrait souscrire au poète Jacques Dupin qui honore Joan Miró :

> Un trait seul et l'espace blanc
>
> quand les couleurs du spectre ont tournoyé si vite
> il ne reste dans le rectangle de la fenêtre
> que le trait solitaire, le signe nu
> contre un ciel de neige,
>
> l'inscription verticale
> qui retentit sous la mer et nous lance
> l'avertissement que la fête, invisible, a commencé ... [31].

Ce que nomme le poète à travers son éloge, c'est l'encre sur le papier, la création au bout des doigts, c'est l'écho d'une vague, d'un rayon, d'une note, d'un parfum, d'une couleur, d'un mot qui sonnent dans l'air, sur la toile, sur une page, dans la mémoire intemporelle du monde. Braque ne disait-il pas : « Nous n'aurons jamais de repos. Le présent est perpétuel » [32] ? Le vrai poème relève de cette essence.

1992

[30] J. DELAHAUT, *Journal (fragment) 1978-1979*, Liège, 1991, s.p.
[31] J. DUPIN, *op.cit.*, p. 7.
[32] G. BRAQUE, cité in : *Derrière le miroir*, n° 166, Paris, juin 1967.

Diversité et permanence du poétique

d'Antoine Wiertz à Jacques Charlier

La poésie de l'image procède souvent du principe de la « rencontre fortuite », énoncée par Lautréamont en 1869 déjà. Enrichie par l'automatisme surréaliste d'André Breton, explicitée par Max Ernst, Magritte en fait usage et précise : « Les tableaux peints pendant les années 1926 à 1936 furent le résultat de la recherche systématique d'un effet bouleversant qui, obtenu par la mise en scène d'objets, donnerait au monde réel, à qui ces objets étaient empruntés, un sens poétique, par le fait d'un échange tout naturel. Les moyens employés sont d'abord le dépaysement des objets, par exemple : la table Louis-Philippe sur la banquise » [1]. Donc une « rencontre fortuite », puisque surprenante pour qui la considère, mais volontairement concertée en quelque sorte !

Ces jeux du hasard, des affinités ou des contrastes, saisis, pratiqués, programmés même, conditionnent le regard à ne plus requérir, en art, la seule équivalence au réel ; il existe donc une sorte de révision de l'appréhension de l'image visuelle, la leçon surréaliste entendue. Auparavant déjà, semblables rencontres, moins ouvertement recherchées, jalonnent forcément l'histoire de l'art, du fantastique à l'insolite, de Bosch à Blake, de Grünewald à Goya, de Lorenzo Lotto à Odilon Redon.

Les provinces belges ne peuvent y échapper, puisqu'il s'agit d'un phénomène du sensible et de l'esprit. Vouloir réduire la

[1] R. MAGRITTE, in : P. WALDBERG, *René Magritte*, Bruxelles, 1965, pp. 170-171.

gamme de la création picturale au seul réalisme et à ses variantes serait une falsification de la réalité psychique ! Peut-on nier la poétique des peintres dits primitifs du XVe siècle, l'émotion de la *Pietà* de Roger de le Pasture, alias Van der Weyden, ou l'éclat lumineux de son *Saint Luc dessinant la Vierge*, déjà tableau dans le tableau ? Peut-on ignorer les poèmes saisonniers ou philosophiques de Bruegel, le lyrisme de la matière rubénienne ? La résistance poétique de la peinture septentrionale, entre la Meuse et l'Escaut, est visible au sens actif du terme dans le refus du conventionnel et de l'imposé. Magritte l'illustre et l'affirme au XXe siècle ; la permanence du poétique est certaine, et la perfection du rendu qui caractérise l'artiste n'entrave en rien l'invention de l'image. Le savoir-faire est, à l'évidence, source profonde de liberté.

On en trouve déjà des exemples au XIXe siècle, chez Antoine Wiertz entre autres. Cet artiste, teinté de romantisme, agité d'un rêve de grandeur – il se voulait Rubens et Michel-Ange à la fois – peut se révéler séducteur en marge de ses compositions grandiloquentes ou délirantes par le sujet, tels le *Patrocle* et *L'Inhumation précipitée*. Le rapprochement de la mort et de la femme en témoigne dans *La belle Rosine*, dont le titre précis voulu par l'auteur est : *Deux jeunes filles, ou la belle Rosine* (fig. 2). Wiertz soulignait : « Deux jeunes filles ! où est la seconde ? La seconde est cet assemblage d'ossements que vous voyez pendus à la muraille ... On peut dire ici les plus belles choses sur le mérite de l'invention, du dessin, du coloris. Cela prête à la description la plus poétique. Ne pas oublier la délicatesse du fini » [2].

A première vue, ce double portrait, de la vivante et de la défunte, peut sembler conventionnel. Image de la *Vanitas*, association avec laquelle un Dürer a familiarisé le regard par des armoiries ou dans l'allégorie d'un couple épié par la mort. Chez Wiertz, la belle Rosine est le squelette et non la jeune femme bien en chair. L'étiquette sur le crâne est explicite et l'œuvre gagne, dès lors, en résonance. Il ne s'agit plus d'un constat sur l'inexorable fuite du temps, ou d'une mise en garde misogyne, mais d'un dialogue peut-être, où la vie se révèle plus provocante que la mort n'est effrayante, où le chaud l'emporte sur le froid, l'érotisme sur le dessèchement. Cette part de sensualité, cette glorification du charnel, de la femme fleur et chair, s'affirme dans *Le Bouton de rose* dont le symbole est clair. Wiertz, qui pratique

[2] A.J. WIERTZ, *Œuvres littéraires*, Bruxelles, 1869, p. 489.

FIG. 2. – Antoine Wiertz, *La belle Rosine*, 1847. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

volontiers le trompe-l'œil – tout au moins dans la part de son œuvre où il ne se veut pas l'égal de Rubens ! – vise à interpeller le spectateur, voire à introduire le passant dans l'espace du tableau, par la création d'une image désirante. Un parallèle peut

être tracé entre certaines de ses figures et la femme fatale, chère à l'époque symboliste, en rapprochant ces mêmes personnages féminins d'une image ambiguë de Satan, que Wiertz met en évidence dans un triptyque, dès 1839 [3].

Le règne de la femme trouve une poésie certainement plus perverse chez Félicien Rops, lorsque celui-ci, non sans humour, propose une belle créature, les yeux bandés, bas noirs et jarretelles nouées, qu'il nomme *Pornokratès*, et que vient guider un cochon en laisse. Ce couple-là domine un bas-relief figurant les arts besogneux : sculpture, musique, poésie et peinture. Rops, qui fut naturaliste dans *Les Bas-fonds* ou satanique dans maintes œuvres gravées, se révèle pleinement poète dans les équivalences graphiques qu'il propose, en 1879, aux *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, ou dans le frontispice qu'il exécute pour Mallarmé. Le rôle que joue Félicien Rops, comme précurseur du Symbolisme en art, est proche de celui, que l'on sait magistral, de Baudelaire qu'il recevait en ami dans sa demeure de Thozée, près de Namur.

Ce sera *Avec Grégoire Le Roy*, *Avec Verhaeren*, *Avec Georges Rodenbach* que Fernand Khnopff fréquente, à son tour, l'univers symboliste en des images chaque fois spécifiques et originales. Il n'est nullement cet « imitateur de Rops » [4] que la critique se plait à souligner en 1887 encore ! Il ne dénude, ni ne dénonce ! Le secret, la réclusion, l'introversion dominent, au contraire. Et, si son œuvre porte témoignage aussi d'une admiration pour Stéphane Mallarmé, c'est l'un des sonnets les plus apparemment obscurs, *A la nue accablante tu,* que Khnopff accompagne d'un ornement plus que d'une illustration en 1895. « Poème désespéré qui symbolise l'engloutissement de ce qui n'a pas été », dira l'excellente exégèse d'Émilie Noulet, qui ajoute « thème précis du morceau à partir duquel on peut le gonfler de toutes les interprétations personnelles... » [5].

Si l'image acquiert en effet, en cette fin de siècle, par un volontaire hermétisme, une aura secrète et se prête à l'interprétation subjective dans le meilleur des cas, les œuvres majeures de Fernand Khnopff sont de cette essence, lorsque le silence fige une ville livrée à la marée montante, lorsqu'une femme se tient immobile, enrobée jusqu'au cou, devant une porte close, ou se

[3] Ph. ROBERTS-JONES, *L'image irréaliste chez Antoine Wiertz*, in : *L'alphabet des circonstances*, Bruxelles, 1981, p. 420.

[4] B., *Correspondance de Belgique*, in : *Journal des Artistes*, Paris, 6.3.1887.

[5] É. NOULET, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris-Genève, 1967, p. 247.

dresse, répétitive, sur le champ du souvenir dans *Memories*. Mais la poésie de l'étrange compte aussi ses pièges si elle naît de l'incompréhension des symboles proposés, de leur perte de sens, d'un caractère démodé ou même passéiste. Et il est certain que l'œil contemporain, récepteur, ouvert, accueillant à l'insolite en soi, suite à la leçon dadaïste et surréaliste, est sensible à des aspects renouvelés, voire déformés, des arguments symbolistes initiaux, et peut même en recharger les accords d'évocations et de rencontres inédites.

Ainsi la *Marguerite* de Khnopff, dont la découpe s'inscrit sur une porte fermée, reste-t-elle l'icône, qualifiée par Eugène Demolder, en 1888, de « petit chef-d'œuvre disant la grâce fine de la jeune vierge, aux formes grêles et minces » [6], ou se doublerait-elle, aujourd'hui, de celle de Magritte – autre découpe sur une autre porte – révélant une *Perspective amoureuse* ou une *Réponse imprévue* ? Immobilité et mouvement, s'ils s'opposent, ne sont pas contradictoires. L'œuvre, qu'un autre temps n'éveille pas, demeure, pour l'éternité, une princesse peut-être, mais endormie et muette, car les belles d'un jour peuvent dormir à jamais. La réserve khnopfféenne, par contre, ne fut pas un symptôme d'indigence, mais provoque d'autres lectures.

En ce temps, tout comme aujourd'hui, ces désirs voilés, ces retraits, ces énigmes tranchent étrangement sur les éclats multicolores, agressifs, et cependant contemporains d'un James Ensor, dont la matière est lyrisme en soi, la vision novatrice, et dont les masques traduisent les tréfonds de l'humain. Il accouple le Moyen Age macabre et la modernité acide, met à vif les sens, déride toute convention ; il crée pleinement et, dès lors, maints poèmes plastiques illuminent son œuvre, des nuancements d'un *Carnaval sur la plage* aux stridences novatrices de l'*Entrée du Christ à Bruxelles*, sans omettre les mystérieuses lueurs d'un Edgar Poe.

La permanence de l'étrangeté traverse le temps et les esprits, garde en éveil l'imaginaire, et ainsi Ensor et Magritte se partageront-ils, de gel ou de feu, le *Domaine d'Arnheim*. Il n'est pas inutile de noter, par cet exemple, que l'inspiration ou la curiosité peuvent se nourrir aux mêmes sources, sans que les conséquences tangibles ne se révèlent identiques ou même proches. Chaque individualité trouve, dans un terrain commun, des tonalités, des attirances spécifiques, des effluves particuliers, en fonction de

[6] E. DEMOLDER, *Chronique artistique. L'Exposition des XX*, in : *La Société Nouvelle*, Bruxelles-Paris-Amsterdam-Genève, 1888, p. 187.

l'ampleur et de l'ouverture des données ; elle en rapporte, dès lors, des variantes à l'infini et des échos distincts que viennent conjuguer, en autant de possibles, le génie d'un chacun. Ainsi la chaîne est-elle sans fin et les moissons nouvelles. L'irréalité d'Ensor est évidente tout comme la surréalité de Magritte lui est propre. Et ce que Paul Delvaux admire chez Chirico existe tout autant chez lui-même : « l'art de peindre n'est pas peinture sans plus. Il est également poésie... » [7]. Lorsqu'il mélange ses données personnelles, comme on bat un jeu de cartes, – une lampe à huile, un nœud rose, un portique, un squelette, une femme nue, un miroir – des images se lèvent, nimbées par la lune, profondes en leur lointain.

L'artiste devant son chevalet n'essaie pas de restituer simplement le paysage, il se peut qu'il cherche un autre réel, celui qu'une quête mène au-delà du miroir, dans la rencontre de Narcisse avec lui-même ou celle qui va chassant d'autres rendez-vous, de la vie au néant, vers cela qui met bas les masques, le sien propre comme celui que la société impose. Si la poétique surréaliste, ou même surréalisante, prend appui dans le domaine littéraire – on sait que Paul Delvaux, qui se veut marginal, trouve en Jules Verne des horizons qui l'inspirent – René Magritte reconnaît sa dette à Poe, « un esprit proche du mien avec lequel je suis tout à fait en accord », parce que l'auteur des *Histoires extraordinaires* pratique un univers « où l'effet et la cause sont réversibles » [8]. Ceci explicite l'un des ressorts majeurs de l'image magrittienne, recherchée dans la foulée de l'affinité secrète des objets entre eux, et qui gouverne sa pensée depuis que la cage et l'œuf ont créé une « poésie évidente [...] par leur réunion » [9].

Dans ce domaine d'échange entre poésie et image, les marges de variabilité sont étroites et les seuils difficiles à délimiter, les frontières à arpenter et les franchissements diffèrent selon l'époque et les courants, selon l'individu et ses composantes. Ainsi l'image mentale se superpose-t-elle à l'image sensiblement connue et, par une modification légère, mais essentielle, donne naissance au poème visible. « Une magnifique erreur me fit voir dans la cage l'oiseau disparu et remplacé par un œuf », rapporte Magritte [10]. Les interférences entre l'image poétique et l'image vi-

[7] P. DELVAUX, in : M. VAN JOLE, *Paul Delvaux*, exposition Osaka, etc... Asahi Shimbun, Tokyo, 1989.

[8] R. MAGRITTE, *Écrits complets*, Paris, 1979, pp. 619, 327.

[9] Id. pp. 110-111.

[10] *Ibid.*

suelle sont à ce point intimes, les intersignes à ce point noués, que Paul Nougé, poète et photographe, accordait à la *Subversion des images*, vers 1929-1930 selon Marcel Mariën, la définition suivante : « Il s'agit de donner aux êtres, aux objets, une fonction, un usage différent de l'habituel » [11]. Nougé en fournissait de plus la démonstration par des créations photographiques insolites, réunissant des objets et des personnages en un ordre inattendu, orchestrant des mises en pages étranges où figuraient, entre autres, René Magritte et Marcel Lecomte.

Des emprunts au monde visible, ainsi juxtaposés, créent une réalité nouvelle, dont l'inattendu, les connotations subtiles ou les secrètes alliances, révèlent l'évidence d'une image poétique, expressive d'un réel encore plongé dans le sommeil de la conscience. Le Surréalisme enclenche de nouveaux fusibles. Et il ne faudrait pas croire que l'éclairage s'éteint ou que l'intensité diminue avec le passage de ce mouvement dans l'Histoire. Cette fin de siècle en distribue toujours les charges, auxquelles se mêlent d'autres composantes, d'autres forces vives, ou qui inventorient d'autres domaines. Qu'il s'agisse de Cobra, et en particulier de Dotremont et d'Alechinsky en Belgique, que l'on songe à *Phases* et, avec évidence, à *Edda* qu'animaient Lacomblez, Carlier, Zimmermann et les autres, la filiation est à la fois puissante et éloquente. En outre, plusieurs écrivent et sont poètes, Dotremont, Lacomblez, Alechinsky. Marcel Broodthaers également qui se définit :

> Perdu de solitude, j'ai toujours été gibier. Comme
> le lièvre aux longues oreilles,
> je suis craintif. Mon ombre est immense.
>
> Tristesse, envol de canards sauvages. Mélancolie, aigre
> château des aigles

Ce *Zodiaque* n'est pas un coup de cafard passager en 1961. Les mêmes mots, les mêmes images hantent déjà son *Livre d'Ogre* publié quelques années auparavant. D'ailleurs lorsqu'il égrène des souvenirs d'enfance : « Sur les bords biseautés du miroir, je voyais deux fois deux yeux allongés en partance sur un radeau de verre. [...] Sur les vagues brillantes, je traverse le miroir d'aujourd'hui vers le monde du matin. / Je songe. Je voyage » [12]. Y a-t-il constat plus classiquement poétique ? Mais les haltes, les étapes, les escales seront celles aussi offertes *À l'aventure* qui est le titre même

[11] P. NOUGÉ, *Subversion des Images*, Bruxelles, 1968, p. 10.
[12] M. BROODTHAERS, *Mon livre d'Ogre*, Ostende, 1957, p. 11.

du poème. Les trajets de Broodthaers sont multidirectionnels. Partant de poésie et de surréalité, ses références à Magritte sont nombreuses, auquel il demande, dans un interview imaginaire : « Avez-vous un souvenir d'enfance qui concerne un chapeau boule ? » [13].

Marcel Broodthaers dotera l'objet d'une amplitude qui va de l'isolement à l'accumulation (fig. 3). La coquille d'œuf, les moules tout comme les œufs et la moule ; « plus que d'objets et d'idées, écrira-t-il, j'organise la rencontre de fonctions différentes qui renvoient au même monde : la table et l'œuf, la moule et la casserole à la table et à l'art, à la moule et à la poule ». En proximité ajoutait-il « de la réalité sociologique ». Dès lors, certains n'hésiteront pas à mettre telle démarche de Broodthaers en parallèle avec le Nouveau Réalisme, faisant de la moule un écho européen du Pop Art d'outre-Atlantique. Et le *Fémur d'homme belge*, cet os rehaussé de tricolore, aurait pu y faire croire à première vue, s'il n'avait « la vertu de ronger la falsification inhérente à la culture », comme le déclare l'auteur [14].

Manipulation, contestation, entre la définition des choses et leur déroute, s'affirme la perpétuelle envie du poète de déchirer le voile des apparences. Paroles et objets en tous sens, les lieux investis, les mots inversés, les fonctions interverties, Broodthaers passe du conceptuel à l'installation, joue à l'acteur et au publicitaire, réduit en fragments un univers plastique, tout comme il emprisonne un recueil de poèmes, et pratique un inventaire – plus proche de Prévert que de Mallarmé – « un peigne, une toile traditionnelle, une machine à coudre, un parapluie, une table peuvent prendre place au musée dans des sections différentes selon un classement... » [15]. Redistribuer les choses et leur donner un sens, n'est-ce pas toujours le but suivi, après chaque remise en cause, depuis que le monde est monde ? Le questionnement de l'art n'est pas récent. Il est éternel. Tout créateur, qui ne travaille pas selon un apriorisme indiscuté, s'interroge sans cesse et met en cause l'outil dont il se sert, ne fut-ce que pour tenter de répondre à son désir, sans quoi il ne serait que plagiaire, copiste ou honnête artisan.

[13] Id., in : *Marcel Broodthaers*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 14.2.-22.3.1981, p. 49.

[14] Id., *Dix mille francs de récompense*, in : Catalogue, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974, p. 64.

[15] Id., p. 68.

FIG. 3. – Marcel Broodthaers, *Miroir cadre blanc avec œufs*, 1966-1967. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, legs Goldschmidt.

Marcel Duchamp quant à lui, il y a quatre-vingts ans déjà, contestait l'œuvre d'art avec le succès et l'intelligence que l'on sait, et René Magritte de dire en 1966 : « tout ce qu'on nous présente aujourd'hui à grand fracas comme des nouveautés, ce n'est qu'une variante de ce qui a été fait il y a pas mal d'années

déjà » [16]. Leçon de modestie, sans doute, mais généralisation peut-être excessive. Rien n'arrête le cours des choses, et les mouvements, les recherches, les trouvailles de fleurir tous azimuts et en perpétuelle contradiction les unes avec les autres. D'inventions en vocables creux, de conquêtes en maniérismes, le règne de la mode s'est fait dominant. Et certains de tenter, dans le saisissement des instantanés qui se succèdent, d'assumer un point de vue critique en les globalisant, de la création à la consommation. Ainsi Jacques Meuris, poète ami et critique qui vient de nous quitter, écrivait-il récemment : « Ce travail n'étant ni sculpture, ni peinture, ni théâtre, ni poésie (à ce qu'il dit), Charlier se place ainsi, sans détour, à distance par rapport à l'Art majestatif » [17].

On peut se demander si « l'Art majestatif » existe encore et même s'il existait dans l'esprit d'un Van Eyck peignant les *Arnolfini* ou d'un Ensor évoquant la *Chute des anges rebelles* ; mais se voulant tel, c'est-à-dire à distance, l'artiste d'aujourd'hui ne se « place »-t-il pas, malgré tout, dans le jeu ? La notoriété dont un Jacques Charlier jouit déjà n'en est-t-elle pas la preuve ? La balle ne cesse jamais d'être relancée, la question de rebondir, la mise en scène de renouveler le décor en interrogeant le monde et soi-même, l'intérieur et l'extérieur, l'appropriation et le donné, le vécu et l'abstrait, l'idée et l'objet, et les conjugaisons forcément infinies, puisque l'autre est toujours différent et que les points de vue n'ont jamais d'échelle commune !

Au-delà de la poésie brute d'un constat ou d'un aménagement, au-delà d'une littérature qui se fait glose pour briser l'hermétisme dont on est devenu prisonnier, au-delà de ce que l'on peut nommer « le bricolart », ou en deça du bruit de la gloire, du jamais vu et du clinquant, ou encore dans l'entre-deux de la réalité et du rêve, de la forme et du contenu, certains se meuvent, se posent des questions en profondeur, avec sincérité on l'espère, tels un Michel François, un Patrick Corillon qui s'invente même un poète.

Que reste-t-il ?, se demandait Corillon en 1986. Que restera-t-il de cette veille du vingt et unième siècle ? Des milliers d'images déjà, de l'origine des hommes aux regards de Hubble vers les confins, auxquels se mêlent d'infinies ressources dans l'entrelacs et l'enchaînement de l'A.D.N. La science, le savoir sans doute,

[16] R. MAGRITTE, *op. cit.*, p. 643.

[17] J. MEURIS, *Le cru et le cuit*, in : *L'Art en Belgique depuis 1980*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1993, pp. 28-29.

mais aussi le génie inventif d'un chacun, cet inventaire jamais achevé, « Une toile et des pinceaux, disait Magritte, doivent être au peintre ce que la grammaire est à l'écrivain : un instrument lui permettant d'évoquer quelque chose. Et, pour moi, ce « quelque chose » est ce qui nous importe le plus, je crois : le mystère du monde » [18]. La Vénus de Lespugue, la démarche de Picasso sont-elles autres choses, de même les carrés magiques de Paul Klee, de même l'oiseau de Brancusi ? Et pourquoi préciser ? Un poète, qui fut aussi un peintre et qui naquit à Namur, dans nos provinces, Henri Michaux n'écrivait-il pas : « Les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie » [19] ?

1994

[18] R. MAGRITTE, *op. cit.*, p. 644.
[19] H. MICHAUX, *Émergences-Résurgences*, Genève, 1993, p. 16.

De l'hypertrophie des objets chez Magritte

Magritte est l'un des poètes majeurs de l'image contemporaine. Sa démarche s'inscrit dans la foulée d'une esthétique que Lautréamont nomme la « rencontre fortuite » et que le Surréalisme devait célébrer. La personnalité du peintre ne traduit aucun penchant néanmoins pour l'automatisme – ce qui explique, mieux que toute anecdote, la reconnaissance tardive d'André Breton [1] – et ne se livre pas davantage aux effets paranoïaques. Magritte s'exprime, en un premier temps, par « la recherche systématique d'un effet poétique bouleversant » et répond à une quête volontaire et consciente, même lorsque son intuition le poussera à découvrir les affinités cachées des choses entre elles, c'est-à-dire « un nouveau secret poétique étonnant » [2]. Une égale lucidité préside donc à l'accueil du monde extérieur, à son appréhension par l'individu et à la redistribution créatrice des données, reçues ou sélectionnées, en fonction d'une invention nouvelle. « Pour moi, déclare l'artiste en 1962, la peinture, c'est de la poésie visible ! » [3].

L'œuvre ne reste pas en deça d'un tel désir. Des exemples s'imposent, de l'évidence, tel *L'Empire des lumières*, parfois à la limite du cliché, du questionnement, ainsi *La Perspective amoureuse*, de l'invention et de la découverte, *Les Marches de l'été* ou

[1] Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte et le merveilleux composé*, in : cat. *René Magritte et le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1982, repris in : *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, 1989, pp. 264 et suiv.

[2] R. MAGRITTE, *La ligne de vie I*, in : *Écrits complets*, Paris, 1979, p. 110.

[3] Id., *Interview Michel Georis*, in : *op. cit.*,p. 562.

Le Baiser, jusqu'à la mise en cause, telle *La Trahison des images*, la provocation ou la dérision, avec *Le Viol* ou certains témoins de la période Vache. Mais à chaque fois, propos ou découvertes, il est nécessaire de prendre en compte le jeu des nuances, la distribution des arguments et les degrés d'intensité. Si les éléments constitutifs peuvent être analysés, voire démontés, lorsqu'il y a poésie, c'est le tour de main et non la recette qui préside ! L'objet, la forme, la couleur, l'angle, le rapport, le mot – le tout en un certain ordre assemblé – font la rencontre et le mystère.

L'hypertrophie est un moyen, un élément, un recours, parmi d'autres. Son usage n'est pas nouveau. C'est le géant, le monstre, dieu ou démon, le cyclope, le titan, figures de la mythologie d'où naissent l'effroi, la vénération ou l'épouvante. La disproportion du sujet par rapport au réel crée la surprise et déclenche l'imaginaire. L'histoire de l'art en compte de nombreux exemples, du Sphinx de Gizeh aux Nanas de Niki de Saint- Phalle, de même la littérature a inventé Gargantua ou Gulliver, et la peinture en fit un fréquent usage, de la *Dulle Griet* de Bruegel ou des paysages antropomorphes à Goya, pour enrichir avec les images d'un Antoine Wiertz ou d'un Odilon Redon, d'un Gustave Doré ou d'un Alfred Kubin, le répertoire irréaliste ou fantastique du XIXe siècle [4]. Une tradition existe et l'hypertrophie, qui est grossissement ou déformation, peut être une fin en soi pour souligner ou signifier une chose, un état ou une différence, mais son rôle ne devient réellement efficace que par une modification d'échelle dans un contexte donné, face à d'autres éléments qui l'entourent.

Selon Magritte, « l'homme de la rue n'est sensible » en peinture, qu'à « la transposition d'une apparence d'un objet que l'on sait à trois dimensions, dans une image fixe à deux dimensions (...) la croyance simple qu'il a de prendre l'apparence d'un objet pour l'objet lui-même, le rend inapte à envisager ou à penser à d'autres perceptions de l'objet » [5]. Le but du peintre sera de modifier cet ordre acquis et d'agir sur les objets pour en imposer une vision autre. Ainsi va-t-il, en un premier temps, mettre « en question les rapports d'un objet avec sa forme et de sa forme apparente avec ce qu'il a d'essentiellement nécessaire pour exister », il élague, les dépouille « de leurs détails et de leurs particularités accidentelles » pour que « par opposition à l'image que nous

[4] Ph. ROBERTS-JONES, *La Peinture irréaliste au XIXe siècle*, Fribourg, 1978, pp. 148 et suiv.

[5] R. MAGRITTE, *Peinture « objective » et peinture « impressionniste »*, in : *op. cit.*, p. 181.

voyons d'eux dans la vie réelle, où ils sont concrets, l'image peinte » signifie « un sentiment très vif d'une existence abstraite » [6]. Par ailleurs, on connaît également la volonté du peintre de briser les associations habituelles, donc « il convenait que le choix des objets à dépayser fût porté sur des objets très familiers afin de donner au dépaysement son maximum d'efficacité » [7].

Enfin, dès le moment où Magritte se posera les problèmes de l'affinité, il montrera, dit-il, « des objets situés là où nous ne les rencontrons jamais ». Il ajoute : « C'est la réalisation d'un désir réel, sinon conscient, pour la plupart des hommes », et déclare « étant donné ma volonté de faire hurler les objets les plus familiers, ceux-ci devaient être disposés dans un ordre nouveau, et acquérir un sens bouleversant », c'est-à-dire, pour connoter l'artiste, poétique. Si l'on ajoute à cela qu'il n'y a pas pour Magritte d'identité entre l'objet, le nom et l'image [8], on possède toutes les données qui peuvent justifier une utilisation originale de l'hypertrophie.

Le procédé est constant, ainsi le trouve-t-on en 1925 dans un Magritte avant Magritte : *La Baigneuse*, une femme pudiquement allongée mais présente, dominée par une sphère démesurée, essentiellement formelle, à laquelle répond à droite un triangle. Y a-t-il là une intention ? Deux formes féminines, la sphère évoquant le sein, le triangle le sexe, emblématiques donc de la figure couchée ? Sans doute faut-il se méfier de toute référence ayant une connotation symbolique. Magritte ne m'écrivait-il pas en 1964, à l'occasion de l'exposition « La Part du rêve », qu'il s'opposait à ce que l'on nomme « symboles » les objets représentés dans ses tableaux ? « Ma conception de la peinture tend, au contraire, à restituer aux objets leur valeur en tant qu'objets » [9]. Plutôt que de relever dans *La Baigneuse* une « affinité » avec l'école de Laethem-Saint-Martin et De Smet en particulier, comme le fait David Sylvester [10], on pourrait y trouver l'aboutissement de la période cubiste, futuriste et abstractisante du peintre.

Chez Cézanne déjà, Magritte reconnaissait le rejet de la simple apparence de l'univers et l'essai de pénétrer « la substance même du monde et l'essence de l'espace ». Quant aux tableaux cubistes,

[6] Id., *La ligne...*, in : *op. cit.*, p. 106.
[7] *Ibid.*, p 110.
[8] *Ibid.*, pp. 119-121.
[9] Id., *Lettre à Ph. Roberts-Jones*, in : *op. cit.*, p. 596.
[10] D. SYLVESTER, *René Magritte. Catalogue raisonné*, I, Anvers, 1992, p. 158.

il y reconnaissait « des objets ayant leur vie propre » et non des « représentations ». « Leur justification, disait-il, se trouve dans l'*écart* qu'ils accusent entre l'objet peint et l'apparence de l'objet réel » [11]. Ces remarques me semblent ici d'application. Mais l'œuvre, qui trouve son accomplissement magrittien dans la *Baigneuse du clair au sombre* (1936) et *Olympia* (1947) [12], se situe au seuil de la première période surréaliste du peintre, placée sous le signe du *Chant d'amour* (1914) de Chirico chez qui la sphère se gonfle, elle aussi, d'insolite. Proximité que vient confirmer *Le Visage du génie* de 1926, autre tête de plâtre hypertrophiée mais avec des résonances et des particularités qui lui sont propres, très distinctes de celles qui animent l'œuvre métaphysique.

Le premier objet auquel Magritte attachera son nom, et qu'il dotera d'un destin riche de variantes et de proportions diverses, est sans nul doute le bilboquet. Quelle qu'en soit l'origine, objet animé ou silhouette objectivée [13], cette découpe, proche du pied de table, du balustre, de la quille, du pion d'échec, devient sa chose et affirme son empire en maints tableaux, parfois sommé d'un œil (*La Traversée difficile*, 1926) ou souligné d'un bras (*La Naissance de l'idole*, 1926). Sa manifestation initiale d'indépendance marque, en 1925, des œuvres telles que *Nocturne* et *Roses de Picardie* ; il acquiert son autorité, un an plus tard, dans *Le Jockey perdu* où, hypertrophié précisément et en plusieurs exemplaires, il devient un arbre doté de branches. « Les pieds de table en bois tourné perdaient l'innocente existence qu'on leur prête s'ils apparaissaient soudain dominant une forêt », remarque Magritte lui-même [14]. Leur durée est assurée par les relais qu'ils incarnent dans *L'Annonciation* (1930), en compagnie du papier découpé et des grelots, ou dont l'objet témoigne dans *Les Droits de l'homme* (1948), une feuille à la main et flanqué d'un tuba en feu.

La notion de démesure est explicitement exprimée dans *La Géante* en 1931. L'œuvre se réfère à Baudelaire et à son poème : « J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante, / Comme au pied d'une reine un chat voluptueux ». Si, par le décor entre autres, le

[11] R. MAGRITTE, *Georges Braque*, in : *op. cit.*, p. 93.

[12] Magritte reconnaît à *Olympia* un caractère « tant soit peu érotique » (*op. cit.*, p. 262). Cf. également D. SYLVESTER, *op. cit.*, II, 1993, p. 397.

[13] La première hypothèse, celle d'un bilboquet, est reprise par Sylvester (*op. cit.*, I, p. 161) ; des rapprochements avec la silhouette féminine des œuvres de l'époque telles *Le Cinéma bleu, La Terrasse d'Atamalpa, Le Danseur maladroit* et même *Le Portrait de Georgette*, ne sont peut-être pas à exclure et le caractère phallique de l'objet le rend encore plus ambigu.

[14] R. MAGRITTE, *La ligne ...*, in : *op. cit.*, p. 119.

peintre actualise le sujet, l'échelle des personnages et leur opposition ainsi que la mise en page rappellent *Le Colosse* (1808-1812) de Goya [15] et, pourquoi pas, *Un Grand de la terre* (1860) d'Antoine Wiertz que Magritte ne pouvait ignorer, ayant, selon toute vraisemblance, visité à Bruxelles le musée du peintre romantique souvent grandiloquent mais parfois étrange, voire précurseur en image poétique, si l'on songe à *La belle Rosine*. Le tableau de Magritte est accompagné, à droite, d'un texte signé Baudelaire, écrit de la main du peintre [16]. Mais le poème est ici une variation poétique de Paul Nougé, et l'on peut se demander si le dernier tercet, revisité par le Surréalisme, n'atteint pas à un bonheur au moins égal à celui de l'original :

> Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
> Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
> Comme un hameau paisible au pied d'une montagne
>
> (Baudelaire)

et

> Lasse, la font s'étendre au travers de mes songes
> Je m'endors tendrement à l'ombre de ses seins
> Sans rêve que celui où son rêve me plonge
>
> (Nougé)

Quoi qu'il en soit, le dernier vers de la variante éveille curieusement une correspondance très baudelairienne, formes et sons se répondent. Lorsque Magritte, en 1950, propose *L'Art de la conversation*, l'entassement des pierres est devenu dominant où se lit le mot rêve, et les hommes, comme au pied d'une pyramide, sont plus petits encore que l'amoureux de *La Géante*. Il faut cependant revenir à celle-ci, qui nomme en 1935 une autre forme d'hypertrophie, et donne à une feuille tout l'espace du feuillage. « L'arbre, comme objet de problème, dira Magritte, devint une grande feuille dont la tige était un tronc plantant ses racines directement dans le sol. Je l'appelai, en souvenir d'un poème de Baudelaire : « La Géante » [17]. Les saisons se saisissent de l'arbre-feuille ; l'hiver l'inscrit en filigrane dans *La Recherche de l'absolu*

[15] Sans doute faudrait-il rapprocher du *Colosse* de Goya, *La Grande muraille* (1938), où un torse de géante émerge d'un buisson de feuilles et de grelots sur un horizon lointain et montagneux.

[16] D. SYLVESTER, *op. cit.*, II, p. 175.

[17] R. MAGRITTE, *ibid.*, p. 111.

(1940) ; et *Les Princes de l'automne* dressent leurs lances de rouille (1963). Chaque fois, l'objet est accompagné d'un élément de format plus petit afin d'en préciser l'échelle. La monumentalité de l'élément peint ne s'impose pas toujours de lui-même, mais en fonction d'un rapport ou d'un contexte.

Y a-t-il des raisons, voire un ordre des choses, qui, chez Magritte, accentuent ou soulignent l'usage de l'hypertrophie ? *Les Valeurs personnelles* (1952) qui associent, dans une chambre à coucher dont les murs sont un ciel, les meubles convenus et des objets de toilette, amplifient ceux-ci par rapport à ceux-là, et pourraient donc faire croire à une hiérarchie subjective. Le peigne, le blaireau, le savon, le verre auraient-ils une valeur plus grande parce que d'un emploi plus individuel ? Mais pourquoi une allumette géante et pourquoi un lit minuscule par comparaison ? Ce serait méconnaître Magritte que d'établir, tout d'abord, une relation entre titre et sujet et de croire, ensuite, que l'hypertrophie serait illustrative d'une importance personnelle. Ce serait même simpliste. Magritte met en cause la dimension spatiale jusqu'à la nier, parce qu'il met en question le monde des apparences et les conventions picturales qui le représentent. Le grossissement, tout comme la mise en abîme, est facteur de vertige, créateur d'infini, destructeur de perspective et de plan. Sans doute la recherche d'effets bouleversants et poétiques est-elle parfois démonstrative, mais, lorsqu'elle s'accomplit, les œuvres trouvent une réalité plastique originale, parfaitement accordée aux nouvelles proximités, aux affinités inattendues, à l'échelle étonnante des objets manipulés et redistribués par l'artiste. A chacun d'y projeter alors ses propres valeurs !

La pomme ou la rose ne deviennent géantes, avec évidence, que dans un lieu, par exemple, qu'elles emplissent totalement : *La Chambre d'écoute* (fig. 4) pour la pomme (1952) ou *Le Tombeau des lutteurs* (1960) pour la rose. Ainsi la rose, fleur d'intérieur, occupe-t-elle la pièce du plancher au plafond, de la fenêtre au mur où son ombre se projette. Il en va de même pour la pomme, fruit que Magritte a élu de la nature morte à la substitution d'un visage, à la fossilisation gigantesque [18]. L'intérêt de Magritte pour la rose est ancien, « la rose que je mis dans la poitrine d'une jeune fille nue ne produisit pas l'effet bouleversant que j'attendais » [19] ;

[18] Par exemple : *Le Réveil-matin* (1953), *Le Fils de l'Homme* (1964) ou *Souvenir de voyage* (1962).

[19] R. MAGRITTE, *ibid.*, p. 107.

c'était en 1924 et l'œuvre s'intitule *Femme ayant une rose à la place du cœur*, mais le corps est ici bien plus évident que la fleur. Par contre, lorsque celle-ci s'hypertrophie au point de se faire corps-corolle d'où naissent les deux jambes d'une figure assise, elle devient prépondérante ! *Les Troubles du cœur* (1943) appartient à la période Plein soleil, et une variante se nomme *La Fille du grand secret*, la même année.

FIG. 4. – René Magritte, *La Chambre d'écoute*, 1952. Huile sur toile. Houston, The Menil Collection.

Cet hybride n'est pas pour surprendre chez Magritte, qui invente l'oiseau-feuille et aussi, en une image plus proche, *L'Invention collective* qui associe poisson et femme en « une sirène encore inconnue » [20]. A la même époque, deux énormes roses dans un vase monumental occupent un paysage lilliputien (*La Main de gloire*,1943), tandis que « sur la mer, une rose immense comme un coucher de soleil apparaît à l'horizon » [21]. Ainsi Magritte dé-

[20] *Ibid.*, p. 111.
[21] Id., *Dix tableaux de Magritte précédés de descriptions*, in : *op. cit.*, p. 176.

crit-il *L'Invitation au voyage* de 1944. Des roses de taille normale ornent souvent la main des nus de Magritte, mais cette fleur arme aussi le poing d'un Fantomas géant (*Le Retour de flamme*, 1943) où elle remplace le poignard du héros tel qu'il apparaît sur la couverture du livre de Pierre Souvestre et Marcel Allain, qui en raconte les exploits. Mais l'image n'actualise-t-elle pas aussi le *Satan semant l'ivraie* (1883) de Félicien Rops ?

Si la rose de *L'Invitation au voyage* s'épanouit et respire, celle qui décore *Le Tombeau des lutteurs* touche les bornes de sa démesure. Cette mise en scène de l'objet en souligne à la fois l'hypertrophie et ses limites. Une telle présentation se retrouve déjà dans *Le Parc du vautour* de 1926. L'arbre ici n'est pas hypertrophié par rapport au paysage, mais il est cerné par quatre planches, mis en boîte, si l'on peut dire, et d'ailleurs écrasé. Un sentiment de claustration s'en dégage et l'on songe à Lewis Carroll, à une illustration de John Tenniel qui montre Alice grandissant et devenant prisonnière d'une chambre dont elle occupe, elle aussi, tout l'espace [22] (fig. 5a). Un même effet, créé par l'environnement ou le contenant, se dégage du célèbre tableau *Les Affinités électives* de 1933, où l'œuf acquiert son volume du fait que la cage l'emprisonne et le cerne totalement.

Inversement, pourrait-on dire, une sécurité apparente, qui devrait garantir au dormeur la protection d'un abri à sa mesure dans *Le Cap des tempêtes* (1964), se voit menacée par un énorme rocher dont on ne sait s'il repose, s'il roule, s'il tombe ou s'il est suspendu ; il contraste, par son opacité massive, avec les agencements ajourés du « rêve » de *L'Art de la conversation*. Cette situation éveille, dans le souvenir, l'image de Hodler, *Le Rêve* (1897-1903), où une femme domine le dormeur délimité par un cartouche, tout comme chez Rossetti un amoureux rêve à *La Damoiselle élue* (1875-1878). Le rêve ici, si rêve il y a, est inquiétant. L'hypertrophie d'objets, que la loi de la pesanteur ne semble plus gouverner, est fréquente chez Magritte. Des blocs de pierre ou des grelots géants paraissent ainsi dotés du pouvoir de lévitation. Menace ou miracle alternent, étonnement toujours ! Dès 1928, *Les Fleurs de l'abîme* résonnent dans l'air à l'appel du soleil, comme leur présence inquiète dans une nocturne *Voix des airs* ; plusieurs variantes postérieures en renouvellent l'écho à travers l'œuvre [23].

[22] L. CARROLL, *Œuvres* (Pléiade), Paris, 1990, pp. 117, 205.

[23] Par exemple : *La Voix des airs* (1931) diurne cette fois, aussi en 1935. La première apparition du grelot dans l'œuvre peint semble être *Le Gouffre argenté* (1926) et une forme très proche figure le corps du *Maître du plaisir* de 1926

FIG. 5a. — John Tenniel, illustration pour *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll.

Une sphère d'esprit métaphysique s'immobilise aussi entre sol et plafond dans l'espace clos de *La Vie secrète* (1928) [24], alors que *Le Château des Pyrénées* (1959) sur son rocher paraît fendre l'air au-dessus du déferlement des vagues, mais « la pierre suspendue dans le ciel, ai-je écrit, crée un malaise proche du vertige. Elle est à la fois une menace qui pèse et un trou sombre dans un ciel heureux ». Ailleurs, Magritte en trace parfois la simple silhouette ou la pose en porte-à-faux sur le vide. Il précise : « ... elles sont des énigmes échappant aux investigations scientifiques (...) les pierres nous révèlent la perfection de leur existence » [25]. La prise d'apparence, qui change la sphère en grelot ou en roche, ne modifie pas l'éventuel sentiment d'inconfort, mais se charge d'un surcroît d'insolite ou de ravissement. Si le ciel se fait grelot, et même grelot rose (*Grelots roses, ciels en lambeaux*, 1930), il peut aussi révéler des cubes d'azur, *L'Univers démasqué* (1932) ou *Les Marches de l'été* (1938) ; ainsi forme, matière et couleur sont autant de sources à métamorphoses qui perturbent l'univers quotidien.

Poids et légèreté se succèdent, ou s'opposent, dans la perspective magrittienne par l'utilisation adéquate et diversifiée, parfois même dans un contexte identique, du procédé de l'agrandissement. L'analyse des *Marches de l'été* (1938) permet un diagnostic solaire (que le titre n'impose pas, mais qui naît des éléments of-

également. Le thème est repris dans *Le Double secret*, l'année suivante, et dans *La Légende des guitares* en 1928, pour acquérir son indépendance et son ampleur dans *Les Fleurs de l'abîme*.

[24] Une sphère comparable, mais à terre et dans un paysage naturaliste, se nomme *L'Ombre monumentale* (1932).

[25] Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible*, Bruxelles, 1972, pp. 47-48. La forme en tant que telle (découpe et/ou matière) peut être un élément d'hypertrophie, par exemple *Le Démon de la perversité* (1927).

ferts) et semble répondre par l'optimisme, au *Temps menaçant* de 1929 où un torse, un tuba et une chaise occupent le ciel en fantômes géants. « Ici, le trouble naît des dimensions psychologiques que prennent les choses qui se formulent dans un ciel lisse, au-dessus d'une mer étale » [26]. C'est la légèreté par contre qui anime *La Corde sensible* (1955) où un nuage blanc emplit une coupe géante de cristal posée dans un paysage. La luminosité du récipient dote l'œuvre de son climat et en fait, en quelque sorte, la formulation complémentaire de celle, massive et sombre, de Thomas Cole dont *La Coupe du géant* (1833) offre un lac éclairé par le soleil. Magritte connaissait-il Cole ou n'y a-t-il là que la rencontre fortuite de deux imaginaires ? Je l'ignore.

Dans l'espace, qu'y a-t-il de plus courant, de plus naturel qu'un oiseau ? Et pourtant Magritte parvient encore à surprendre non seulement par la taille, mais par la matière également. *La Grande famille* (1947) est un oiseau de ciel diurne sur fond sombre et dont l'envol unit l'horizon de la mer aux étoiles. Il amplifie, de manière plus décorative, le thème du *Retour* (1940) dont la poésie, dense et éloquente, traduit la volonté du peintre de réduire, mieux d'unir, l'opposition du jour et de la nuit [27]. Mais l'oiseau peut se faire pierre et tenter de soulever les montagnes en ouvrant ses ailes. L'incarnation première s'intitule *Le Précurseur* en 1936 [28] et la version la mieux connue, la plus aboutie, se nomme *Le Domaine d'Arnheim*. Il « réalise une vision qu'Edgar Poe eût beaucoup aimée : c'est une immense montagne qui trouve sa forme exacte dans celle d'un oiseau les ailes déployées. On peut la voir d'une baie ouverte au bord de laquelle deux œufs sont posés », ajoute Magritte [29]. Un oiseau de pierre peut aussi traverser le ciel, il s'appelle *L'Idole* (1965).

Il y a enfin l'oiseau-feuille, et ce merveilleux hybride semble naître sur *L'Ile au trésor* en 1942. La texture, ici, prête à confusion : plume et feuille offrent une même attention au vent, mais l'humeur peut varier, du plaisir aux *Compagnons de la peur* (1942), qui sont des oiseaux-feuille nocturnes, à *La Saveur des larmes* (1948), où le chagrin ronge, jusqu'à l'ultime fossilisation et son

[26] *Ibid.*, pp. 27-30.

[27] Id., *De l'empire des lumières aux domaines du sens*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1982, repris in : *Image donnée.... op. cit.*, pp. 275-285.

[28] Dans les *Écrits complets*, la note 49, p. 129, suggère : « *Les Épaves de l'ombre*, 1926, préfigure ce tableau ». L'idée n'est pas à écarter.

[29] R. MAGRITTE, *La ligne...*, in : *op. cit.*, p. 111.

titre ironique *La Fontaine de jouvence* (1958) [30]. Le jeu du grossissement, dans le cas de l'oiseau-feuille, est nuancé et souvent relatif, comme il l'est d'ailleurs dans les nus et les torses féminins. C'est tout le problème de la dimension de l'objet en soi.

Un exemple permet de mieux l'approcher : *La Trahison des images – Ceci n'est pas une pipe* (1939) qui prend alors au moins un double sens. Il s'agit évidemment d'un objet hypertrophié, puisque le tableau mesure 60 x 81 cm, et fumer une telle pipe nécessiterait une béquille digne de Dali ! Mais ce n'est pas la taille en l'occurrence qui, dans ce tableau, est l'élément dérangeant et agissant. Les réflexions qu'il éveille et la littérature qu'il a suscitée sont d'un autre ordre. Cependant, lorsque cette même pipe magrittienne, connotations acquises, se voit portée littéralement aux nues dans *La Liberté des cultes* (1946), où le fourneau de la pipe devient celui du ciel, c'est bien sa grandeur, au propre et au figuré, qui devient dominante ! « Le paysage est ensoleillé par une pipe qui rayonne dans le ciel », précise Magritte [31]. Si l'impression du tableau de Magritte est bénéfique, sentiment souligné par son appartenance à la période Plein soleil, l'œuvre trouverait dans le *Champignon* (1850) de Victor Hugo un contrepoint maléfique !

Le fragment d'un objet, la partie d'un tout se révèle aussi un élément dont le phénomène d'hypertrophie va se saisir. La feuille devenue arbre en fournissait déjà un bon exemple. L'œil humain également, et *Le Faux miroir* (1929) le prouve. Si l'œil isolé ou agrandi n'est pas une image originale et existe déjà chez un Claude-Nicolas Ledoux ou un Max Ernst [32] – potentielle chez Magritte lui-même dans *Le Monde poétique* en 1926 – l'invention du peintre est d'intégrer dans la pupille du « faux miroir » la présence d'un ciel d'été et de ses nuages, créant ainsi une image dans l'image et intervertissant les rapports spatiaux de l'une et de l'autre. L'œil et l'espace, également fascinants, se prêtent tous deux, volontairement ou par hasard, à la recherche et à la rencontre des images.

J. J. Grandville, l'étonnant illustrateur du XIXe siècle, auquel Baudelaire d'ailleurs prêtait attention, hypertrophie l'œil dans *Crime et expiation* en 1847 et métamorphose, dans le ciel, la balance de la justice en une sorte de visage, dont un plateau devient l'œil qui poursuivra le crime. L'image de cette métamorphose

[30] Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible, op. cit.*, pp. 40-45.

[31] R. MAGRITTE, *Dix tableaux...*, in : *op. cit.*, p. 176.

[32] J. CLAIR, *Le visible et l'imprévisible*, in : *Rétrospective Magritte*, Bruxelles-Paris, 1978-1979, pp. 21-25, et D. SYLVESTER, *op. cit.*, I, p. 342.

n'est pas sans parenté avec *Les Belles relations* de Magritte (1967) où les éléments d'un visage meublent le ciel. A nouveau, l'agrandissement de parties du corps affirme leur pouvoir dérangeant en fonction du contexte ou de leur mise en évidence. Un index géant perce le toit d'une maison (*La Révélation du présent*, 1936) ou figure dans un mot à l'échelle d'un escalier (*La Lecture défendue*, 1936). Le pouce de César ne se manifeste que plus tard ! Un nez étrangement isolé, entre un seuil de pierre et un arbre-feuille au lointain, « qui est disproportionné (...) l'est un peu comme notre corps quand la nuit en se réveillant brusquement nous avons la sensation parfois d'être immenses... », commente Magritte lui-même au sujet de *La Bonne aventure* en 1937 [33].

Quelques années plus tard au sujet d'*Alice au pays des merveilles*, il écrira : « on imagine que l'arbre est vivant dans un monde merveilleux. A cette fin, l'on a doué le paysage et l'arbre de traits humains » [34]. L'agrandissement du nez et de l'œil s'accorde ici aux dimensions de l'arbre, donc au contexte, et Magritte honore à sa manière l'univers de Lewis Carroll (fig. 5b). Si l'écrivain a inspiré le peintre lorsque celui-ci, dans le thème de *La Voix du sang*, taille des portes dans les grands arbres – comme certains l'ont proposé [35] – l'image qu'en a dessiné Lewis Carroll lui-même, ajoutée à celle de Tenniel figurant Alice et Humpty Dumpty, pourraient-elles fournir la clef du personnage souriant que Magritte formule dans le ciel ? [36]. Hypothèse, car l'œuvre reste ouverte et d'autres souvenirs peuvent s'y greffer depuis la tête de Louis-Philippe, dont les caricaturistes soulignaient le caractère piriforme, jusqu'à l'expression provocante et joyeuse qui qualifie quelqu'un de « bonne poire » !

Les fragments cernés ou encadrés du corps féminin prennent aussi chez Magritte une ampleur et une présence accrues, élément d'étrangeté ou facteur poétique, des *Idées de l'acrobate* et du *Symbole dissimulé* (1928) – ici la poitrine et le ventre d'une femme occupent la moitié d'une toile en réponse au vide d'une pièce – à *L'Evidence éternelle* qui divise le corps en plusieurs tableaux. De même *L'Importance des merveilles* de 1925 mène à *La Folie des*

[33] R. MAGRITTE, cité in D. SYLVESTER, *op. cit.*, II, p. 252.

[34] Id. *Sur les titres*, in : *op. cit.*, p. 259.

[35] Au sujet de *L'Arbre savant* de 1935, prototype du thème, D. Sylvester (*op. cit.*, II, p. 208) signale que Claude Spaak a trouvé l'idée de cette image dans *Alice au pays des merveilles*. Sylvester, quant à lui, penche en faveur d'une image du Larousse. Mais aucun ne cite l'illustration de L. Carroll lui-même.

[36] L. CARROLL, *op. cit.*, pp. 217, 313.

FIG. 5b. — John Tenniel, illustration pour *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll.

grandeurs (1948) et ses variantes, jouant avec des corps féminins de tailles différentes qui s'emboîtent comme des poupées russes. Ces exemples variés sur l'usage de l'hypertrophie n'épuisent pas le sujet chez Magritte, d'autres situations et même d'autres objets pourraient être cités : une éponge ou un chat, des rideaux ou un siège, une feuille isolée, une hanche de femme, un violon, le chapeau melon, des baguettes de pain, une forme, la silhouette humaine...

Et sans doute cette silhouette serait-elle dominante et, selon le goût du peintre, pourrait-elle être une conclusion et une leçon de choses. Commentant le titre du tableau *Les Droits de l'homme*, Magritte précise : « Ici il est rappelé à l'homme les droits qu'il a d'agir sur les objets et de transformer le monde » [37]. Un bilboquet se dresse agressivement, entouré d'objets familiers et éprouvés, devant l'immensité de la mer et des rêves qui sans doute l'accom-

[37] R. MAGRITTE, *Sur les titres*, in : *op. cit.*, p. 261.

FIG. 6. – René Magritte, *L'Ami de l'ordre*, 1964.
Huile sur toile. Collection privée.

pagnent. Certes, « les titres des tableaux ne sont pas des explications », on le sait, ni les tableaux des illustrations, mais leur relation, affirme Magritte, « est poétique » [38]. La démarche magrittienne, tous les éléments qui la composent, l'hypertrophie parmi d'autres, sont poésie. Ne dit-il pas « je connaissais, bien à l'avance dans l'inconscient, la chose qu'il s'agissait d'amener à la lumière » [39] ? Dans la grande découpe que propose l'homme au chapeau melon en 1964 où cet *Ami de l'ordre* (fig. 6), celui du mystère, montre à travers lui sa réalité, n'est-ce pas en quelque sorte l'autoportrait d'une « perspective amoureuse » ?

1994

[38] *Ibid.*, p. 259.
[39] *Ibid., La ligne...*, in : *op. cit.*, p. 112.

Accueil d'Octavio Paz

Comme tout créateur, comme tout être humain finalement, vous êtes multiple et vous êtes unique. De votre identité, celle d'un poète, naît votre diversité, celle de dire et de recevoir, d'appréhender et de restituer. Vous dites, en liminaire à *Liberté sur parole* : « Contre le silence et le vacarme, j'invente la Parole, liberté qui s'invente elle-même et m'invente, chaque jour ».

Même si l'univers nous est donné sous d'autres formes que le silence ou le vacarme, tout est toujours à recréer et surtout soi-même. La poésie sera réinventive ou ne sera pas, ajouterais-je en paraphrase à André Breton.

Vous êtes poète, nous le savons, et là se fonde votre unicité. Vous relevez de ce grand lyrisme hispano-américain, dont les racines se nourrissent aux confins de civilisations riches et contradictoires ; vous en assumez, en vous-même, la complémentarité puisque votre père était mexicain de vieille souche et votre mère fille d'émigrants andalous. Vous naissez à Mexico en 1914.

Les mélanges qui sont la fusion, consciente et vécue, de rencontres et d'échanges ne peuvent porter au sensible que des fruits exigeants, par leurs antagonismes d'origine, et d'autant plus puissants qu'ils s'accomplissent dans une conquête réciproque. Votre œuvre en témoigne, elle nous paraît à la fois mystérieuse et familière ; proche et nouvelle, elle s'impose.

Le XXe siècle a su offrir à l'art ce large courant venu de l'Amérique latine, l'un des plus forts de ce temps, qui a vu Chacmool féconder en quelque sorte Henry Moore, les fresquistes du Mexique raviver les murs de l'Occident, et les Matta ou les Wifredo Lam recharger l'image surréaliste.

La littérature hispano-américaine, elle aussi, a éveillé bien des échos en Europe. C'est elle, sans doute, que nous attendions lorsque, à dix-huit ans sous l'Occupation, je suivais les *gravitations*

FIG. 7. – Octavio Paz signant le livre d'or de l'Académie royale de Belgique, 1993.

d'un Supervielle. Vous êtes, cher Octavio Paz, devenu le porte-parole de cette écriture que l'on pourrait qualifier en vous citant, dans *Aigle ou Soleil ?* : « phrases immortelles gravées par la lumière dans les roches pures de l'étonnement ».

C'est la jeunesse de ce lyrisme qui marque notre époque et qui frappait alors une Europe exsangue, non pas désespérée, mais désireuse de se recréer, et qui trouvait, dès lors, de l'autre côté de l'Atlantique ce chant de forte résonance. Merci pour ces apports qui n'étaient pas que ceux de la seule nouveauté ou de l'exotisme, car vous-même étiez intimement formé à nos visions.

Ce mélange que vous êtes, et que je soulignais, vous l'avez mis à l'épreuve de l'univers anglo-saxon, séjournant aux Etats-Unis de 1943 à 1945, de la culture francophone, vivant à Paris de 1946 à 1951, pays et lieux que vous avez revisités à maintes reprises, tout en découvrant aussi le Japon et les Indes. L'écrivain se construit et s'éprouve donc au contact du monde comme à celui des hommes, à travers les drames de la guerre d'Espagne, les problèmes sociaux et les missions diplomatiques dont son pays le charge.

Votre œuvre s'aguerrit et se forge à tous ces croisements, à toutes ces épreuves. Sa notoriété grandit et, détail peut-être – mais non négligeable à mes yeux –, le premier grand prix international vous est octroyé ici, en Belgique, lors de la Biennale Internationale de Poésie en 1963. Plus tard, et de quelques années, le prix Nobel devait confirmer notre choix. Ceci nous réjouit encore !

Ce n'est pas tant le poète néanmoins que nous accueillons aujourd'hui que l'approche, par le poète, du fait plastique. Nous ne sommes pas une académie de littérature, mais des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, l'une des plus vénérables d'Europe, soit dit en passant, car fondée en 1772 et multiculturelle, elle aussi, dès l'origine, puisque créée en français par une impératrice viennoise et ouverte également au flamand et au latin.

La Classe des Beaux-Arts, à laquelle vous appartenez, fut, quant à elle, innovée par le premier Roi des Belges en 1845, lors de la réorganisation de notre Compagnie, et répondait au souci royal de voir la grande tradition artistique de ses provinces, celles des Van Eyck, Bruegel ou Rubens, honorée comme il se doit, et le monarque voyait juste puisque les James Ensor, Victor Horta ou Paul Delvaux devaient en être un jour. A la Section d'Histoire et de Critique, dont vous êtes l'associé depuis le 6 mai, date de votre élection, et où j'ai l'honneur de vous accueillir en ma qualité

de doyen, vous succédez à une personnalité illustre, de haute intelligence, l'historien de l'art Giulio Carlo Argan, qui fut également maire de Rome.

Revenons à vous, Octavio Paz, par une question : pourquoi la critique d'art, la compréhension du langage plastique, est-elle souvent le fait d'un poète ? Serait-ce parce que l'intelligence profonde d'une œuvre, son appréhension intime, consiste en une restitution, une réinvention en quelque sorte, de celle-ci dans une forme écrite ? Ainsi fréquemment les poètes parlent-ils mieux de peinture ou de sculpture que d'autres. Songeons à Baudelaire, et puisque nous sommes sur la terre de Rubens, quelle meilleure équivalence pourrait-on trouver au grand maître du Baroque que ce quatrain :

> Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
> Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
> Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
> Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;
>
> (*Les Phares*)

Ces quelques lignes lui accordent notre pardon pour d'autres intitulées *Pauvre Belgique...* Ne soyons pas mesquins cependant !

Toute la critique artistique de Baudelaire, que l'on peut discuter quant aux jugements individuels et selon que l'on s'accorde ou non à ce qu'il nommait la « reine des facultés », n'en demeure pas moins la plus brillante de son temps.

Que dire aussi de Guillaume Apollinaire, lorsqu'il écrit, en songeant à Robert Delaunay :

> Du rouge au vert tout le jaune se meurt
> Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et les Antilles
> La fenêtre s'ouvre comme une orange
> Le beau fruit de la lumière.
>
> (*Les Fenêtres*)

Ce sont deux exemples parmi d'autres et choisis dans le registre de l'équivalence poétique. Non pas pris au hasard, ils introduisent celui que je cueille, cette fois, chez Octavio Paz. Il a trait à l'architecture : *Le Temple des tortues*, à Uxmal :

> Sur l'esplanade vaste comme le soleil
> le soleil de pierre danse et repose,
> nu, face au soleil nu.

Je ne connais pas Uxmal, mais lisant ce texte, le site de Teotihuacán, rénové en 1964 et à l'inauguration duquel j'assistais, m'a littéralement sauté en mémoire, tant l'essentiel de l'architecture précolombienne, de son esprit, se voyait traduit par l'image du poète.

Si Teotihuacán fut pour moi un événement au même titre que Guizeh, Versailles ou Saint-Pierre, ce qui différencie ces lieux les uns des autres, ce n'est pas le soleil, mais peut-être le degré d'incidence de celui-ci, tout comme le degré d'incidence du regard critique enregistre l'objet considéré. Il est certain, dès lors, que le compte rendu de l'œuvre regardée sera fonction non seulement de la qualité de l'œil, mais aussi de ce que ce dernier porte en lui comme questionnement.

Il peut être chargé d'une accumulation de connaissances, animé du souci d'une subtile pesée, d'un désir comparatif, d'une volonté de réduction ou de classement. Bref, de diverses formes d'approche, parfaitement louables et nullement hiérarchisées les unes par rapport aux autres, mais répondant à des critères et des objectifs distincts. La poésie quant à elle diffère, non en valeur, selon moi, mais dans son projet. Elle se différencie d'une démarche historique, objective, dite scientifique, elle offre ce que j'ai nommé, faute de mieux, une équivalence et non une photographie, mais elle n'est pas, de ce fait, subjective pour autant. Si le son qu'elle rend est juste, elle est aussi vraie que le modèle lui-même. La poésie, voyez-vous, c'est le soleil d'Uxmal.

La poésie est à la fois la recherche de l'ici et de l'ailleurs, à travers le passage, la recherche du soi et de l'autre, à travers la rencontre, donc par l'image interposée. La poésie est matrice de l'univers où la conjonction des correspondances, baudelairiennes et autres, des hasards et des coïncidences s'opère. Elle est sonde à l'infini comme elle peut être lentille de l'infime.

Toute démarche de connaissance ou de conquête, de soi ou de l'autre, qui n'est pas stratégique ou déductive, peut se révéler poétique, axée sur la recherche d'un vivant qui ne se réduit pas à la seule présence des éléments qui en témoignent, mais qui affirme sa potentialité d'être. La poésie existe en dehors de toute sémiotique qui la formule en poème, la vie est concevable en dehors d'une présence chimique qui lui est nécessaire pour se figurer.

Et je crois vous rejoindre, cher Octavio Paz, lorsque, parlant d'un chemin à choisir dans l'admirable *Singe grammairien*, que vous publiez en 1972, d'un chemin qu'il faut parcourir à nouveau jusqu'à la fin, ce n'est pas à l'inventaire des étapes que vous pro-

cédez, ni au calcul du nombre de cailloux sur le sentier à suivre, il s'agit, et je vous cite, de « l'inventer à mesure que je le parcours ». Et vous ajoutez : « Je ne me posais pas de questions : je marchais, je marchais seulement, sans but précis. J'allais à la rencontre ... à la rencontre de quoi allais-je ? Je ne le savais pas alors – pas davantage maintenant. Peut-être est-ce la raison pour laquelle j'ai écrit « aller jusqu'à la fin » : pour le savoir, pour savoir ce qui se cache derrière la fin. Un piège verbal ; après la fin il n'y a rien puisque, s'il y avait quelque chose, la fin ne serait pas la fin. Et cependant nous marchons toujours à la rencontre de... tout en sachant que rien ni personne n'est là à nous attendre ».

Disant cela, peut-être évitez-vous, cette fois, le piège métaphysique, la trouvaille qui forcément immobilise, la quête suspendue où la poésie se tait. Et vous précisez d'ailleurs : « Sans cette fin qui constamment se dérobe à nous, nous ne cheminerions pas et il n'y aurait point de chemins » [1]. J'espère ne pas trop solliciter votre vision, votre démarche, mais je crois, une fois encore vous rejoindre en ajoutant que, sans ces chemins que vous nommez et qu'il vous faut réinventer toujours, il n'y aurait plus de poèmes, ni aucune autre forme d'art.

Vous êtes de ceux, et ils sont rares parmi les créateurs, à abolir toute frontière. Ne dites-vous pas, dans *L'arc et la lyre* : « Une toile, une sculpture, une danse sont, à leur manière, des poèmes » [2] ? Devient poème je crois – mais à tenter la synthèse de votre pensée forcément je l'appauvris – toute œuvre qui, sans nécessité autre qu'elle-même, s'accomplit en une image révélatrice dans le langage qui lui est propre.

Constater cela, avoir le regard accordé à cela, permet une lecture intuitive de l'œuvre que viendra confirmer ou infirmer ensuite la réflexion, que nourrit alors toute la somme des connaissances et du raisonnement. Un de nos poètes majeurs, Fernand Verhesen, peut-être le meilleur hispano-américaniste dans le champ de la poésie, parlant d'Octavio Paz, donc de création et de critique, notait précisément : « mieux vaudrait dire création et réflexion, création et pensée » [3].

Tout comme Baudelaire, que je citais, ne limitait pas son génie critique aux seules équivalences, tout comme Apollinaire aussi et,

[1] O. PAZ, *Le singe grammairien*, Genève, 1972, pp. 9-10.
[2] Id., *L'arc et la lyre*, Gallimard, 1965, p. 17.
[3] F. VERHESEN, *Octavio Paz, Rire et pénitence – Art et histoire*, in : *Cahiers internationaux du Symbolisme*, n°s 45-46-47, 1984, p. 279.

pour rester en France, un Yves Bonnefoy à propos de Giacometti ou un Jacques Dupin quant à Joan Miró, le poète et l'essayiste que vous êtes, cher Octavio Paz, accordent et exercent ensemble leurs jugements sur des œuvres plastiques, celles de l'art mexicain dont vous portez en vous les forces et les mythes, mais aussi les œuvres d'un Marcel Duchamp, d'un Henri Michaux, d'un Sima, d'un Rufino Tamayo, d'un Chillida, pour n'en citer que quelques-uns.

De ces artistes, vous remontez et démontez les cheminements. Ainsi Marcel Duchamp vous apparaît-il, à juste titre je crois, comme un phare de notre temps, dans la mesure où ce créateur a remplacé la peinture rétinienne par une peinture « considérée comme philosophie », où l'invention du « ready-made », dès 1913 avec sa *Roue de bicyclette*, contestait le statut même de l'œuvre et ouvrait à l'art les voies de l'appropriation après celles du collage. On sait les déraillements qui en résultèrent et qui ne cessent de se répercuter. Au lieu de questionner ces propositions, on en a trop souvent fait usage comme d'un sésame, en s'attachant à la liberté de leur apparence et non au sérieux de leur portée.

« Duchamp, remarquez-vous dans un essai qui s'intitule *Deux transparents*, exalte le geste, sans tomber jamais, comme tant d'artistes modernes, dans la gesticulation » [4]. Car, en effet, la vie artistique contemporaine remplace souvent les sanctions académiques du siècle passé par un terrorisme de l'avant-garde où le caractère extérieurement inédit d'une création ou d'une démarche l'emporte sur toute considération quant à la préexistence d'une nécessité intérieure. Ce nouvel académisme est forcément castrateur d'émotions profondes. Sans parler ici de beauté, qui ne peut être que relative, la notion d'accomplissement, quelle qu'en soit l'ampleur, ne demeure-t-elle pas toujours essentielle pour qu'une œuvre existe pleinement ?

Ainsi pour Henri Michaux, partant du postulat que voir implique une identité entre celui qui regarde et ce qu'il regarde, Octavio Paz démontre-t-il en quelques pages, à l'occasion d'une exposition new-yorkaise et parisienne en 1978, que toutes les inventions plastiques de l'artiste traversent ce qu'il nomme une « genèse à rebours » et il constate : « En une métamorphose ultime la peinture de Michaux s'ouvre et montre qu'en vérité il n'y a rien à voir ». Mais, et je le souligne, Octavio Paz conclut : « A cet

[4] O. PAZ, *Deux transparents*, Gallimard, 1970, p. 25.

instant tout recommence : l'illimité n'est pas en dehors mais au-dedans de nous »[5] !

Dans un monde qui, trop souvent, croit se jouer, en art, entre les farces et attrapes de l'éclectique, pompeusement nommé post-moderne, et le culte du jamais vu, la parole du poète comme sa lecture de l'œuvre deviennent garantes et du présent et du futur. L'art ne cessera que lorsque l'homme cessera de marcher sur son chemin, sur des chemins choisis selon ses craintes et son désir de vivre, selon le cœur et l'esprit, en un certain ordre assemblé pourrait-on dire, toujours différent, mais toujours vrai.

Il n'est pas coutume que notre Compagnie reçoive ses nouveaux membres en dehors du huis clos académique et je ne voudrais pas, à votre endroit, vous rendre responsable d'un précédent, cher Octavio Paz, ni l'être moi-même, étant par mes fonctions de Secrétaire perpétuel garant des traditions, mais je crois que nous ne transgressons, ni l'un, ni l'autre, l'ordre des choses puisque nous savons que la poésie régit cet ordre. Or la poésie ne peut manquer à elle-même lorsqu'on l'invoque, ce que j'ai tenté de faire en parlant de vous. Mais si les humains que nous sommes ont besoin, malgré tout, d'un alibi, celui d'Europalia Mexique s'offre à nous. Saisissons-le des deux mains, réjouissons-nous de la rencontre de deux civilisations sourcières de création et d'humanisme. Situons cela, cher Octavio Paz, dans la *Durée*. Je vous cite :

> J'entre par tes yeux
> par ma bouche tu sors
> Tu dors dans mon sang
> Sur ton front je m'éveille

Soyez très bienvenu.

1993

[5] Id., *Le prince : le clown*, in : *Henri Michaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, p. 22.

Francis Bacon et Alain Bosquet

Ils doivent éprouver une admiration réciproque, ils doivent s'entendre à merveille lorsque Bosquet ausculte une toile de Bacon, lorsqu'il énonce en oracles les constats du peintre, lorsqu'il prend note des confidences chromatiques, des contractures formelles, lorsqu'il transpose un rouge en poitrine, un noir en esprit, un cercle en pendaison [1].

De ligne en ligne, le poète dresse un procès-verbal, il additionne les gestes, soustrait l'hésitation, multiplie les sous-entendus, mais un homme plus un homme ne font pas quatre bras et deux têtes, et un homme moins un homme ne laisse pas une ombre.

Il y a des parties qui se rassemblent, s'étirent, qui forment un archipel, épousent un lavabo, visent le siège d'un cardinal et prennent quelques libertés. L'anatomie se décline en tout genre, comme en toute saison, dans le vertige des villes et la solitude de soi-même. Chacun est multiple et je ne sait pas être.

Les tableaux de Bacon sont là, enfants d'un bœuf écorché, d'un ciel tournoyant, d'hier et d'aujourd'hui, de peut-être demain. Le regard souvent appréhende en oblique dans la crainte de voir ce qui est.

Le poème de Bosquet déploie un autre écran, où les pleins, les vides, les mots et les phrases se mettent en cause : « Tout créateur a de quoi se haïr ». Or, n'est-ce pas pour ne pas se haïr, que l'on crée ? Croyez-vous ? La belle illusion ! De la surréalité à la gargouille, d'un désir à un délire :

> Il se montre amical avec les dix mégots
> qu'il a laissés entre la lampe et le miroir.

[1] A. Bosquet, *Effacez-moi ce visage. 34 poèmes pour Francis Bacon*, Paris, 1990.

Le front du personnage est fuyant puisqu'il n'a jamais demandé d'être là. Une vie l'a saisi entre une larve et l'ailleurs, une ankylose le cloue, une seringue le dénoue.

> Plutôt qu'un être humain,
> vous n'auriez pas d'aspirateur ?

demande Bosquet. La foule forcément se précipite, se doit-on de répondre.

Le ciel et la plage sont de même couleur, le lit et le squelette ont le même horizon, la boue et la bave sont de la même essence. Un homme hurle, un chien ricane, le fauteuil est percé, tous les arbres abattus, prêt à se dévorer, il aboie après la queue qui passe.

> Calculs de l'âme
> comme du rein.

mais ces derniers sont plus nombreux, que l'on fracasse au laser ; les autres font des bleus qui tournent à l'orange en se couchant.

Alain parle de Francis et distribue son jeu de cartes, il garde dans sa manche l'atout qui coupe la levée. Bacon joue aux osselets chez le boucher dans le haut du crâne. Le poète ajoute ses mots et fait le poids.

1992

Ania Staritsky et la poésie partagée

La poésie se fait « avec des mots », disait Mallarmé, « en un certain ordre assemblés », ajouterait Maurice Denis, parlant de formes et de couleurs. Il y a donc de possibles accords, à coup sûr des correspondances. Baudelaire évidemment : « les couleurs et les sons se répondent ». La nature n'est-elle pas une grande forêt de symboles ? Si tout cela reste vrai, les choses ont quelque peu changé depuis le temps où ces rencontres se traduisaient souvent en figuration allégorique, voire en imagerie. Avec des exceptions, et non des moindres : Hugo, partie prenante de part et d'autre, Odilon Redon, certaines œuvres de Gustave Moreau, de Fernand Khnopff... sans oublier Simberg et Strindberg. Et avant, déjà, Goya ou Blake. Il ne peut s'agir ici d'illustrations, mais bien de cheminements parallèles, de zones de cristallisations poétiques proches, essentielles. Toute la différence réside entre un sujet poétisé et le poème visible.

Le XXe siècle a offert des orientations nouvelles dans le champ de la poésie, par la prédominance de l'image sur la prosodie, le rythme et le son. Au registre français, avec Pierre Reverdy dès 1918 : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte » [1], avec le Surréalisme et Breton, en particulier, qui précise : « Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé » [2]. Les Imagistes anglo-saxons ont également joué un rôle, d'Ezra Pound à T.S. Eliot.

[1] P. Reverdy, in : *Nord-Sud*, 1918, repris in : *Le Gant de crin*, Paris, 1926, p. 32.
[2] A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in : *Œuvres complètes*, I (Pléiade), 1988, p. 338.

Dans le domaine plastique, le dadaïsme d'un Kurt Schwitters libère et assemble, la surréalité d'un Max Ernst apprivoise, tout comme celle d'un Tanguy ou d'un Klee. L'apport de la peinture non figurative fut déterminant. Le signe plastique – couleur ou forme – est poétiquement agissant dès Kandinsky, sans pour autant facile à cerner, encore moins à expliciter, impossible, sans doute, et heureusement, à définir. On peint, on écrit, peut-être de la poésie ! La volonté existe, importe même, et puis « une colombe, la brise, l'ébranlement le plus doux... », disait Valéry, mais aussi le vent, l'orage. Le tableau abstrait de Jackson Pollock n'est-il pas, au propre, matière poétique ?

Il ne s'agit pas, en l'occurrence, de délimiter l'aire d'un chacun, poésie ou peinture, et leurs tensions réciproques, mais bien, littéralement, leur rencontre, l'intrusion de l'un chez l'autre, leur possible cohabitation si l'un garde les arguments de son discours et l'autre la présence concrète de son vocabulaire. En d'autres termes, et pour cerner le problème, l'insertion du texte même dans le registre plastique. Et non, simplement, les mots dans la peinture ; Michel Butor a donné à ce thème une contribution majeure et ouvert des horizons...

Le présent propos est, au contraire, de focaliser sur certaines phrases et certaines peintures ; celles d'Ania Staritsky et ceux de poètes belges d'expression française (fig. 8). Le champ peut paraître limité, il pose en fait de nombreuses questions. Celle, par exemple, de l'a priori. Le poème préexiste-t-il à l'œuvre peinte et, dans l'affirmative, exercera-t-il une influence sur cette dernière ? Inversement, le poète connaît-il l'œuvre de l'artiste et écrira-t-il un texte en fonction de cette familiarité ? D'une telle rencontre, aucune cause ou hasard, affinité ou réaction ne peuvent être écartés.

Matériellement, il est possible de délimiter une certaine forme de cohabitation. Prenons en premier lieu l'existence d'un poème dont l'artiste se saisit, avec ou sans la connivence de son auteur. Le peintre l'intègre alors dans son univers, le place dans un contexte de formes et de couleurs qui répond, selon lui, au texte qu'il a élu et compose une œuvre originale dont l'écrit devient un élément, au même titre que les autres données de son langage plastique.

L'idée n'est pas nouvelle, elle traduit cependant un intérêt récent qui ne remonte guère, à notre connaissance, au delà de Klee ou de Ernst et qui s'est heureusement développé depuis lors un

quents. *Et de linge devient mer où les plis sont courbes et de mer devient vent...* montre un parfait accord [5]. Le rythme formel épouse l'esprit et l'image du texte, et le poème sinue à travers les voiles du dessin et en ponctue les accents. Le cas Dotremont existe en soi, bien entendu. Mais alors, l'écrivain s'écrit, s'investit dans un graphisme qui s'élabore pour lui-même, sorte de génération spontanée du signe à partir d'un texte, et dont la végétation, la luxuriance, prend un sens propre. La racine originelle est le texte que Dotremont fait figurer généralement en référence, en bas de page. Le cas Dotremont – les logogrammes – se devait d'être mentionné pour la distorsion graphique extrême que l'artiste fait subir au poète, c'est-à-dire à lui-même, et qui aboutit à la négation du mot dans sa lisibilité, et à la libre naissance de ses fantasmes en tant que traces.

Marcel Broodthaers mérite aussi plus qu'une citation. Le mot joue un rôle important dans son œuvre, doublement en quelque sorte. Il s'inscrit, d'une part, dans le sillage de Magritte, ne fut-ce souvent que par l'apparence de son graphisme et sa volonté perturbatrice, et s'en distingue, de l'autre, par les qualités d'écrivain que Broodthaers possède. De plus, le processus est sans doute inverse ; Magritte de l'image en arrive au mot, alors que Broodthaers part du mot pour le dérouter et le concrétiser.

La présence de lettres, c'est-à-dire d'éléments de l'alphabet, apparaît aussi, mais sans préméditation ou contenu poétique préalable, dans quelques tableaux de Marc Mendelson au cours de sa période dite matiériste. Les effets poétiques certains qui peuvent en résulter relèvent d'une essence proche de celle des graffiti ou du collage, mais il y a ici intégration du signe typographique dans la matière.

Un chapitre en soi devrait être consacré à Jacques Lacomblez dans les rapports intimes peinture-poésie en Belgique. Tout d'abord, Lacomblez est poète en ce sens qu'il écrit, et ses textes, peu connus, requièrent l'attention. S'il mène parallèlement une double activité, poète d'une part, peintre de l'autre, il se produit forcément des interférences. Très naturellement, il lui arrive de prendre des textes de poètes amis et de les mettre en page à sa façon, dans un travail qui n'est pas sans présenter un cousinage avec l'enluminure, mais aussi l'écriture en tant que telle apparaît dans ses œuvres plastiques et, plus exactement, dans ses aqua-

[5] P. ALECHINSKY-Ch. DOTREMONT, *Et de linge* (1957), encre sur papier marouflé, 94,5 x 149 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

relles. Poète, la valeur de l'écrit existe donc pour lui à ce niveau, qu'il rende hommage à Mallarmé ou à Breton ou qu'il anime ses œuvres de fausses écritures. Ces dernières interviennent au même titre que d'autres ponctuations – taches, traits, couleurs – mais avec la vertu double de l'écrit, même s'il est dénué, en l'occurrence, d'un sens précis. Lacomblez est trop conscient du poids de l'écriture pour qu'il ne sache pas que l'absence de tout sens apparent n'en développe que davantage encore l'ambiguïté.

D'autres noms devraient être cités, tels Cécile et André Miguel. Elle, plus essentiellement plasticienne, lui davantage écrivain, se sont joints dans des œuvres poétiques en qualité de co-auteurs, mais ont également œuvré chacun à l'expression plastique de textes et de poèmes.

Peintre et graveur d'origine russe, Ania Staritsky (1908-1981) à travaillé en Belgique avant de s'établir en France. L'illustration sans doute la tente, au début, comme beaucoup d'artistes venus de l'est. Mais l'intégration de l'écrit dans l'œuvre peinte ou gravée affirmera bientôt son exigence et, dès lors, sa personnalité. L'association texte-dessin multiplie forcément, de part et d'autre, les dimensions individuelles, donne une nouvelle spatialité aux termes et nomme en quelque sorte les formes et les couleurs. Les vides et les pleins répondent à d'autres évidences que celles qui régissent l'imprimé et la page, l'encre et le papier, comme ils nourrissent les éléments plastiques en créant d'autres résonances.

C'est à la fin des années cinquante que j'apprends l'existence d'Ania et le fait qu'elle réalise des tableaux-poèmes d'après mes textes. Albert Dasnoy, qui m'en informe, l'estime beaucoup et attache du prix à ses œuvres. De passage à Paris, nous nous rencontrons et l'amitié naît. Je me rends souvent à son atelier du boulevard Saint Jacques, nous dînons ou déjeunons ensemble à Bruxelles. Elle me dira un jour que ses écrivains préférés, ceux dont les textes la retiennent et l'inspirent, sont Michel Butor, Gaston Puel et Philippe Jones (fig. 9). A la réflexion, elle aurait certainement ajouté Jean-Clarence Lambert et quelques autres. Objet de l'œuvre, le poème dessiné devient davantage un portrait que le seul sujet, car il y a interprétation, association et recréation. Une transposition très foncière s'opère, tant par adjonction d'éléments nouveaux, de la forme à la couleur, que par une nouvelle fragmentation du texte et une disposition, nouvelle et rythmique, des termes.

L'écrit peut-il être considéré, en l'occurrence, comme un collage ? La présence de l'écrit inséré dans le tableau, comme

FIG. 8. – Ania Staritsky, *Six poètes belges*, Paris, 1963.
Couverture avec collage.

peu partout [3]. Le cas de William Blake est différent et se rattache davantage à l'enluminure. Il existe certes au XIXe siècle quelques écrivains, tel Goethe, qui enjolivent ou modifient, dans un esprit décoratif, une phrase ou un nom, mais il semble bien que la première recherche formelle, au sens plastique du terme, les « tableaux-dessins-poèmes », comme les nomme Fernand Verhesen, remontent à Francis Picabia en 1912 [4].

En Belgique, le rapport mot-image, poème-peinture, est dominant chez René Magritte et ne relève alors que de lui seul. L'intrusion du mot dans son œuvre peint est un élément d'approfondissement supplémentaire de la relation réalité-apparence, sens-non sens, extérieur-intérieur, de la mise en question, en cause, en abîme de toutes les données du monde sensible dans leurs interférences avec les voies de l'imaginaire. Le mot ainsi écrit devient un palier – je préfère un tremplin – qui s'ajoute à son édifice poétique. Il faut noter que l'écriture chez Magritte est celle de sa graphie personnelle, soignée, sans souci calligraphique, les lettres sont celles que l'on trouve en cursive dans sa correspondance, tracées donc de manière volontaire et lisible, mais sans aucune ostentation.

Chez E.L.T. Mesens, l'écriture peut s'affirmer prépondérante ; le fait ici n'est pas étonnant puisque l'artiste fut poète avant que d'être collagiste. Le mouvement Cobra et les climats qui lui furent proches offrent des activités exemplaires : celles de la peinture partagée, Van Anderlecht et Dypréau ou Vandercam et Noiret. Dans cet art à dominante informelle, le mot et son écriture deviennent, en quelque sorte, l'élément cristallisateur ou révélateur, ce qui veut dire à la fois que le tracé se plie, se donne à l'expressivité du geste et qu'il recherche aussi l'affirmation de son individualité propre, déformée parfois jusqu'à la limite du lisible. Mais le fait même qu'il y ait partage, implique qu'il doit y avoir commune mesure et une certaine identité de vue. Cobra fut, on le sait, un mouvement et un groupe où les interactions jouent pleinement.

Alechinsky, dans le contexte de l'échange peinture-écriture, est un agent majeur. Par lui-même déjà, peintre et écrivain, en concertation avec Christian Dotremont, les résultats sont élo-

[3] Ph. ROBERTS-JONES, *L'image poétique et le poème visible*, in : *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 98, 1973, repris in : *L'Art majeur*, Bruxelles, 1974, pp. 73-96.

[4] F. VERHESEN, *La Poésie dans les avant-gardes littéraires au XXe* siècle, in : *Propositions*, Bruxelles, 1994, pp. 88-89.

FIG. 9. – Ania Staritsky et Philippe Jones, *Au commencement ce fut l'algue*, 1961. Gouache. Bruxelles, collection privée.

composante de celui-ci, remonte au début du siècle. L'apport de Kurt Schwitters est essentiel au niveau de l'architecture formelle et poétique du collage. Avant lui, Braque et Picasso donnent aux papiers collés de l'époque cubiste une priorité constructive et le rôle d'un élément concret dans une composition abstraite en apparence. Chez Schwitters la fonction majeure est l'existence même de sa matérialité, de son origine – sa récupération – et, dès lors, de son sens initial et du sens poétique nouveau qui résulte du collage ; « il s'agissait de construire des choses nouvelles à partir des débris », déclarait-il [6]. Ni la complexité, ni l'ambiguïté n'étaient exclues dans ce que l'artiste lui-même nommait « poé-

[6] K. SCHWITTERS, cité in : *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 38.

sure et peintrie »[7]. Une œuvre Merz des années vingt présente au moins deux lectures distinctes ; de loin, elle apparaît telle une gouache abstraite, en vue rapprochée, ses réalités tangibles se révèlent. Si l'écriture est très présente et acquiert même un sens déterminant, en fournissant un titre, elle ne s'affirme qu'à travers des fragments de textes imprimés, de polices et de corps différents, de la capitale à l'italique.

Que Staritsky ait connu l'œuvre de Schwitters est chose certaine, vu sa culture, son intelligence et sa participation à l'art contemporain. Il y a, entre autres, dans certaines pliures en oblique des proximités évidentes, mais l'écrit dans le tableau de Staritsky est de sa main. Le poème ou le fragment retenu est tracé par l'artiste sur la toile ou sur le cuivre, accompagne et se donne au jeu de la création qui établit la composition formelle et colorée, ou qui détermine les morsures de l'acide. Réciproquement peut-être, le texte pourrait scander, voire structurer, une vision plastique. Ania Staritsky maîtrise alors une esthétique abstraite et lyrique. Elle y affirme un tempérament puissant où la diagonale et le nuage chromatique l'emportent sur la droite et la délimitation de l'espace et de la couleur. L'œuvre respire et vise à l'expansion. Le poème associé à son support devient ainsi, selon les appellations de l'artiste, des tableaux-poèmes, poèmes-objets, livres-poèmes ou livres-objets.

Michel Butor, en connaissance de cause, précise : « Elle a une relation au langage très particulière. Travaillant d'une façon solitaire à Paris (à cause de ses aventures, de son caractère), elle a eu beaucoup de mal à trouver des écrivains qui lui convenaient (...) des écrivains qui lui fournissent un matériau du même genre que ce que sont pour elle le bois, la pierre, les herbes sèches ou les vieux torchons, tous ces trucs qu'elle trouve ... Elle rêve sur le langage de la même façon que sur les autres matières. Les mots, aussi bien leur sens que la forme des lettres, lui inspirent, nourrissent, cette rêverie du paysage russe fondamental »[8].

Staritsky souhaitait des textes évoquant des climats, se référant à la nature, aux origines, à la géologie, en quelque sorte à la genèse. Ainsi aimait-elle *Formes du matin* qu'elle reprit à plusieurs reprises et dont elle fit une suite gravée de cinq planches pliées en accordéon (1961), *Tu caressais un bois, Quatre domaines visités*, ou *Paysages pour les péchés capitaux*. En 1960, lors de nos pre-

[7] *Ibid.*, p. 11.
[8] M. Butor, *Ania Staritsky*, Paris, 1978, s. p.

mières rencontres, plusieurs projets s'ébauchèrent. Une exposition Staritsky s'ouvrit le 20 janvier 1962 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et connut un succès d'estime. Mais en décembre 1960 déjà, m'écrivant au sujet des textes qu'elle employait pour ses tableaux-poèmes et ses poèmes-objets (les noms cités faisaient preuve d'une rare connaissance de la poésie belge d'expression française), elle précisait : « Mon rêve serait de graver une suite de 6 ou 8 poèmes et d'en faire un album. Ça pourrait se faire avec le minimum de frais car l'atelier Lacourière est très raisonnable et pour moi c'est uniquement une réalisation qui me tient à cœur » [9]. Un an plus tard, elle m'écrit : « J'ai reçu un texte de Marcel Thiry avec une gentille lettre. Il me reste donc encore une place à remplir. J'attends votre conseil » [10].

L'achevé d'imprimé de *Six poètes belges*, gravures originales sur cuivre en couleurs de Staritsky tirées sur les presses à bras de Lacourière et Frelaut à Paris, date du 30 novembre 1963. L'ouvrage est limité à 60 exemplaires et le format des planches est de 565 sur 375 mm. De Robert Guiette, « Pas à pas jusqu'au bout de la lumière... » se traduit en une composition diagonale à dominantes noir, blanc et jaune, partant du coin inférieur droit vers le supérieur gauche en flammes sombres, ouvertes au centre ; de Franz Hellens, « ma flèche vole en son pointu portant l'œil qui me fit poète... » s'anime d'un long tracé noir, de bas en haut, autour duquel s'enroulent des formes de fumées et de clarté – des roses et des bleutés d'aquarelle – et les phrases du texte (fig. 10) ; de Philippe Jones, « Il est un lieu de marais tièdes... » où s'agitent formes et filaments d'ocre, de vert et de sépia, ainsi que les mots du poème dans une alternance noire et blanche ; chez Marcel Thiry, le vert domine « Le bel été qui ne rend pas les morts... » et monte d'un sol sombre vers des points lumineux ; chez Edmond Vandercammen, le jaune et le bleu, de bas en haut, se répondent et sont reliés de mouvements d'ombres : « Nier le chant le mot la voix et n'écouter que le silence... » ; de Fernand Verhesen, « Qu'ils sont beaux dans la plénitude de leur silence ces fruits... » et s'affirment en couleurs d'ocre chaud dans un gris-bleu paisible.

Tout en modulations diverses et accordé chaque fois au texte, le style de l'ensemble affirme une unité et une originalité remarquables sans que jamais l'une des deux composantes, peinture ou

[9] A. STARITSKY, lettre à l'auteur, 25.12.1960.
[10] *Ibid.*, 18.12.1961.

poème, ne soit au service de l'autre. Il y a vraiment dialogue et mise en valeur réciproque. Chaque exemplaire de l'ouvrage possède une couverture ornée d'un collage original.

Francine-Claire Legrand a parfaitement compris la personnalité de cet album. Comparant l'approche de la poésie chez Staritsky, par opposition à celle de Degottex : « Ici, écrit-elle, la main restitue non un comportement mais un climat. Le peintre a ressenti l'enchaînement des syllabes comme une musique accompagnée de mirages. Il est inexplicablement concerné. Le sens littéral des mots importe moins que leur réverbération. Le peintre va donc se faire miroir, accueillir des reflets, transposer en sensations visuelles les sensations auditives, afin de rejoindre, au fond de la grotte des couleurs, la même émotion. Et puisqu'il lui semble que le langage du poète possède une densité qui l'attache aux choses de la vie, le travail du peintre ne sera pas purement gestuel. Il accueille des fragments de matière » [11].

Staritsky réservait, en effet, une attention particulière aux matières et aux supports et pratiquait avec bonheur le collage, papiers découpés et papiers de couleur, pliages et déchirures, mais aussi des matériaux naturels, de l'herbe au champignon. Ces détails mêmes ne détournent pas l'œuvre d'une volonté vive et forte. Si Staritsky intègre des éléments étrangers dans le mouvement informel, c'est pour en préciser, en scander ou en suspendre l'éclat. L'artiste utilise aussi, pour ses poèmes-objets, le bois. Souvent des planches de récupération, dont elle respecte le mouvement et le relief, mais qu'elle aménage par des rehauts d'huile ou des brûlures et sur lesquelles l'inscription du texte vise à des effets de relief.

Si la dominante dans l'œuvre peut être qualifiée d'informelle ou de lyrique, Ania Staritsky peut parfaitement se plier à la rigueur d'un tracé. Elle m'écrivit en novembre 1971 : « En attendant, je vous souhaite la paix de l'âme, la santé et l'inspiration. Moi j'en ai beaucoup et le temps me manque pour faire tout ce que je veux. Il faudra que vous me donniez un jour un petit texte *inédit* pour un tout petit livre de « grand luxe » dont je veux faire un petit nombre très sélect » [12]. Quelques années plus tard, ce souhait ayant été répété, j'écrivis *Carré d'air* que Staritsky aima. Et le livre naquit en été 1978.

[11] F.-C. LEGRAND, *Notes pour des rencontres peinture/poésie*, in : *Miscellanea Philippe Roberts-Jones, Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1985-1988, p. 404.

[12] A. STARITSKY, lettre à l'auteur, 15.11.1971.

FIG. 10. – Ania Staritsky et Frans Hellens, *Flèche vole*.
Gravure et poème extraits de *Six poètes belges*, Paris, 1963.

Ania reprit plastiquement le titre, et le carré fut évidemment le format du livre et des planches gravées ; elle redistribua aussi le texte, non pas en lignes parallèles, mais à angle droit, et le tout fut imprimé, faut-il le dire, en bleu. Comme le dit Butor : « Elle a tout le *spectre* de l'écrit, depuis la lettre qui se dégage à peine de la tache de peinture, jusqu'à la lettre imprimée la plus classique aujourd'hui » [13].

Les trente exemplaires de l'ouvrage furent composés à la main par Alain Sanchez d'après la maquette de l'artiste, et la gravure en empreinte fut tirée par Staritsky sur sa presse à Paris, chaque livre était accompagné d'un dessin original et d'un autographe. *Carré d'air* fut exposé en novembre dans le grand vestibule de la Bibliothèque Nationale à Paris « et aussi, ajoutait Staritsky dans la lettre m'annonçant l'événement, dans les vitrines de la librairie où j'expose depuis samedi. Bizarrement on le remarque bien plus que des livres plus grands et plus compliqués » [14]. Je publiai les textes autographes, au nombre de douze sous le titre *Des mots en place*, dédiés à Staritsky, en 1979 aux éditions Le Cormier, dans un recueil intitulé *D'un espace renoué*. Cela commençait ainsi :

> Un texte livre une forêt
> grillage le regard
> le rêve opère à livre ouvert
> débride ses jeux d'ombre
> l'espace naît d'une réponse

Les questions et réponses devaient normalement se poursuivre ; il en fut ainsi, et les projets s'échangeaient également. Le 11 février 1981, Ania m'écrivait : « Pour moi, cette année 80 a été très pénible sur le plan santé (...) Tout de même je reprends le travail et la vie normale (...) J'espère vous revoir bientôt », ajoutait-elle [15]. Deux jours plus tard, elle n'était plus.

Si l'on a pu parler, du temps de Cobra, de peinture partagée, Ania Staritsky a pratiqué, quant à elle, la poésie partagée. Il serait temps de s'en souvenir, son œuvre pictural appelle le regard par sa vive autorité. Son apport à la poésie, à la mémoire du poème, contrairement à des couches de vernis qui atténuent la vision, enrichit ici les échos du texte.

1995

[13] M. Butor, *op. cit.*
[14] A. Staritsky, lettre à l'auteur, 20.11.1978.
[15] *Ibid.*, 11.2.1981.

Poésie ouverte et non circonstancielle

Certains voudraient que l'art serve à quelque chose. Pourquoi pas ? Mais est-ce l'essentiel ? L'art répond à une urgence interne ou ne sera pas. Dès lors, il est utile à celui qui le crée ; s'il peut ensuite toucher autrui, mieux encore ! L'important est sa force, le bonheur de son accomplissement qui deviendra l'agent de sa résonance. Ni le dire, ni la forme ne sont a priori, hors leur nécessité.

J'entendais récemment quelqu'un défendre le classicisme en poésie et le travail obstiné du vers. La mission du poète n'était pas de découvrir, semblait-il, mais de traduire une émotion. Sans doute nombreux sont les artistes, en tout genre, qui donnent, aujourd'hui, le sentiment de redécouvrir l'Amérique ! Cependant le travail du poète ne réside pas dans l'unique souci d'un vers bien martelé. Le vers libre et le poème en prose n'ont-ils pas acquis droit de cité ? La liberté elle-même n'est-elle pas la conséquence d'un travail tout aussi obstiné et plus nécessaire à la vie d'un poème que des ressorts, fussent-ils d'or fin ?

Il faut libérer les mots, les désembourber, tout comme il faut leur donner un poli ou un relief selon leur existence passée ou leurs alliances nouvelles. Les mots font le vers, le poème, et forcément en un certain ordre assemblés. Ni précontrainte, ni anarchie, sauf volontaire ou accordée. L'écriture automatique n'implique-t-elle pas aussi la volonté d'être disponible ?

Par ailleurs, je lisais, dans une étude récente, une allusion aux poètes dépassés. La création serait-elle une autostrade, une compétition de Formule I ? Rien n'est plus énervant, car il n'y a pas de dépassement en art. Il peut y avoir des entreprises novatrices, conventionnelles, ou vieillottes, et encore pour un temps.

Michel-Ange en son lieu nous dépasse toujours ! Que l'on dise clairement qu'une œuvre paraît démodée. On comprend, car on sait ce que sont les modes et comment elles se façonnent de nos jours !

Deux approches se proposent ainsi et s'opposent donc, et toutes deux manquent leur but. Liberté du choix, du faire, de l'écoute ; l'amour, tous les sens de la poésie demeurent.

*

* *

« Ce que j'aime en poésie, c'est qu'on n'y gagne pas de fric et qu'on n'y a quasiment pas de lecteurs. Et pourtant, les poètes continuent à écrire. Parce qu'ils doivent le faire. C'est un besoin viscéral. Moi, j'ai besoin de la photo ». Cette déclaration de Léonard Freed, photographe à l'agence new yorkaise Magnum, m'a frappé récemment [1].

En quoi pareille opinion peut-elle nous intéresser ? Il serait oiseux ou byzantin de contester, aujourd'hui, l'art de la photographie. Et l'image est la nourriture du poète, lorsqu'elle n'est pas le support de sa découverte. Pas n'importe quelle image, évidemment, pas n'importe quel instantané. Le choix, le cadrage, l'angle de vue, l'ouverture de l'objectif et de l'esprit, le temps de pose ou de réflexion, les manipulations mêmes, bref le savoir-faire est essentiel pour capter, pour saisir l'intensité de l'instant qui passe et le réflexe qu'il éveille. Il ne suffit pas de pousser sur le bouton ou de croire que l'inspiration fait le reste. Tout est cheminement, malgré le flash, le zoum et le grand angulaire.

Dans ce monde épais de la consommation, les récifs de la poésie sont plus que jamais précieux. Ils peuvent entraver la digestion des incohérences et des fadaises, des injustices, des faux-semblants, des informations piégées. On prétend que le monde est ouvert, que l'on peut tout savoir. Au mieux, la recherche et l'analyse font douter de ce que l'on veut faire croire ! La vérité n'est pas de ce monde, on le sait ; si elle l'était, les poètes deviendraient inutiles, leurs approximations vaines, leurs démarches sans but.

Le chercheur, le philosophe, l'artiste sont seuls aujourd'hui à questionner l'image, à scruter les arrière-plans et les arrière-pen-

[1] J.-M. WYNANTS, *Léonard Freed : l'exploration intérieure*, in : *Mad. Le Soir*, 20.1.1993, p. 4.

sées des constats statistiques ou télévisuels. Les politiques, eux, y croient, parce qu'ils fabriquent les apparences. Tout pouvoir vise à gommer les détails complexes, à noyer les échos discordants au nom d'une pureté de la ligne, de la clarté de son d'une cloche.

« ... la photo n'est que la surface des choses, il faut les mots pour aller derrière les apparences », ajoutait Léonard Freed entre autres choses qui témoignent de sa lucidité. La poésie est nécessaire, plus que jamais : non pas séduisante ou décorative, mais révélatrice ; contestataire, non par volonté mais par comparaison ; non pas dans le courant, mais en marge. La création est marginale, c'est pourquoi elle demeure : lettre ornée, indice chronologique, fait saillant, itinéraire fléché, image probante.

Le poème ne sera que s'il transcende l'émotion existentielle en déçà et au delà des apparences.

1993-1994

II
Présence au temps

Charles Degroux, ouvrier du réel

Que la renaissance de la peinture en Belgique soit le fait de l'apparition, dès 1848, d'un courant réaliste est chose évidente. Trois peintres en prirent clairement le chemin : les frères Stevens – Joseph et Alfred – et Charles Degroux. Cette orientation s'insère dans l'air du temps et la tradition locale [1]. L'époque trouve en Gustave Courbet son oriflamme, la tradition plonge dans l'attachement au réel de la peinture flamande de Van Eyck et Van der Weyden à Patenier, de Bruegel à Rubens et Teniers. Observation du monde, force créatrice, connaissance du métier.

Ce second aspect est, sans doute, le plus essentiel. Après une baisse de tension artistique, qui caractérise le XVIIIe siècle dans les provinces des anciens Pays-Bas méridionaux, les chocs de la Révolution, de l'Empire, les Journées de Septembre qui secouent le régime hollandais et donnent naissance à la Belgique, provoquent aussi une prise de conscience.

Déjà le Néo-classicisme compte un peintre de qualité, François Joseph Navez, brillant portraitiste et directeur en 1830 de l'Académie de Bruxelles, et le Romantisme aligne Wappers, Gallait ou Wiertz, à Anvers, Tournai ou Dinant. Chacun accomplira son œuvre selon son style, ses qualités et son tempérament. Mais chez chacun déjà, classique ou romantique, l'attention au réel, la précision du détail, le goût des matières, retiennent l'œil, traduisent le savoir-faire de l'artiste.

Navez en ce domaine, avec le *Portrait de la Famille de Hemptinne*, dès 1816, s'écarte de la rigueur et du tracé de son maître

[1] Ph. ROBERTS-JONES, *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, 1969, nouv. éd. 1994, pp. 11-24.

David, Wappers ou Gallait accumulent les détails réalistes dans leurs compositions historiques, Wiertz observe la réalité physionomique et le quotidien, dans le portrait de sa mère (1832) ou *Les Botteresses* (1835), et Henri Leys ne signe-t-il pas, en 1837, une œuvre qui se nomme *Riche et pauvre* ?

Le Réalisme, en tant que mouvement, mêle le réel et la société, voit la réalité à travers le social. Courbet en sera un exemple dominant et la présence de ses *Casseurs de pierres* au Salon de Bruxelles en 1851 ne passera pas inaperçue. Indignation et stupeur. « L'art doit élever et ennoblir l'âme des masses », devait déclarer Victor Joly dans les gazettes, « et non la ravaler et l'encanailler » [2]. Sans doute Courbet a-t-il confirmé des tendances chez certains artistes, il ne les a pas initiés, le pli était déjà pris.

Joseph et Alfred Stevens étaient âgés, respectivement, de 33 et 28 ans et le premier avait peint, on le sait, *Bruxelles le matin* exposé au Salon en 1848. Charles Degroux qui, lui, a 26 ans, présentait, deux ans auparavant, *Le banc des pauvres* au Salon d'Anvers. Les œuvres des trois artistes sont encore empreintes d'un sentiment romantique dont leurs meilleurs tableaux ne se détacheront plus tard que pour transformer cette émotion en qualité humaine.

Si un même intérêt semble les animer, une même curiosité, une semblable ouverture à la vie, leurs regards ne se posent pas, pour autant, sur les mêmes objets, les mêmes scènes. La race canine exemplative de la condition humaine pour l'un, la féminité frivole ou mélancolique pour l'autre, les épisodes de la vie rustique et sociale, chez le troisième. L'expression, elle aussi, diffère profondément. La maîtrise et la précision de la matière picturale règnent chez Joseph Stevens jusqu'à ce que la boisson entraîne le déclin ; le raffinement et la fluidité enchantent chez Alfred, émerveillant ses contemporains jusqu'au moment où la mode parisienne change avec la chute du Second Empire. Rien de tel chez Degroux où la reprise remplace l'aisance. Si les frères Stevens parfois se répètent, c'est dans la foulée du succès de leurs œuvres.

Degroux, que la facilité du geste ne semble pas habiter, remet sans cesse l'ouvrage sur le métier, reprend ses thèmes, retravaille ses toiles, en exécute plusieurs versions. Il ne cherche à séduire d'ailleurs ni par ses sujets, ni par ses couleurs. Ne reproche-t-on pas, dès le départ en 1849, les teintes sourdes du *Banc des*

[2] V. JOLY, *Courbet, Les casseurs de pierres*, in : *Sancho*, Bruxelles, 24.8.1851.

pauvres ? [3] L'œuvre ne manque pas de sensibilité lumineuse, ni d'émotion dès lors, si l'on en juge par le tableau daté de 1854. Une autre version améliorée ou reprise puisqu'il y a deux signatures ? Pure hypothèse, mais qui prouve les soucis du créateur.

Sa formation est celle d'un dessinateur et le peintre recherchera avant tout une architecture du réel. Ses œuvres essentielles traduiront souvent l'expression d'une structure sociale. Ainsi son *Pèlerinage de Saint-Guidon à Anderlecht* des années 1856. Le tableau, d'un ample format (157 x 216), présente des personnages savamment disposés, rectilignes pour la plupart et comme figés dans leur espace. Le pèlerinage, curieusement, paraît davantage l'occasion d'un contraste social que l'accomplissement d'une dévotion. Composée en oblique, l'œuvre offre au spectateur la venue de cavaliers profilés sur la surface éclairée de l'église, ce sont les notables et, dès lors, les nantis. Du côté de l'ombre, les pauvres, immobiles, assis ou debout, murés en eux-mêmes ; dans la lumière cependant un couple, mais qui tourne le dos aux cavaliers ! Une force s'en dégage qui traduit, sans jugement ni discours, l'opposition entre l'assurance de soi et l'évidence de la misère.

Cette dualité se retrouve dans un autre pèlerinage, celui de Dieghem au Musée d'Anvers, où le personnage à cheval oppose sa masse, sombre cette fois, au piéton voûté qu'il dépasse. Y a-t-il une volonté de démonstration ? Ce n'est pas sûr. Et il n'y a certainement pas une prise de position religieuse. L'excellent *Essai d'un catalogue raisonné*, de Jan Dewilde et Jean-Marie Duvosquel, montre bien, par son caractère thématique, l'importance du thème religieux chez Degroux, tant par des scènes bibliques (en début de carrière surtout) que par l'intégration du religieux dans la vie sociale et en particulier dans le milieu suburbain et rural. Peut-on parler d'un constat ? Sans doute, mais sans eau bénite !

Si certains sujets campagnards, tel *Les glaneuses*, ont fait que l'on compare souvent Degroux à Millet parfois au bénéfice de ce dernier pour l'aisance du propos, il est un rapprochement qui, pour moi, n'est pas au bénéfice du Français. Il s'agit bien évidemment de *L'Angélus* et du *Bénédicité*. *L'Angélus* est souvent considéré – et par le grand public on peut le comprendre – comme une œuvre majeure de l'émotion religieuse. Ne perturbait-elle pas

[3] J. DEWILDE, *Charles Degroux (1825-1870) : vie et œuvre*, in : *Charles Degroux et le réalisme en Belgique*, Bruxelles, 1995, p. 21.

Salvador Dali lui-même ? Et pourtant. Le *Bénédicité* (fig. 11) ne va-t-il pas, humainement, plus loin que l'image, belle sans doute, du couple de paysans inscrit sur l'infini de l'horizon ?

FIG. 11. – Charles Degroux, *Le Bénédicité*, circa 1860. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dans une pièce close, non sans lumière, réunis autour de la table horizontale, soulignée par la droite du banc et reprise par celle d'un lambris, le père debout et neuf membres de sa famille assis alentour, dix si l'on compte l'enfant sur les genoux, plus un chien, se recueillent. Le père récite et les autres reçoivent. Le fait est, sans nul doute, banal en ce temps-là, mais sa restitution, son évocation, est remarquable.

L'écoute de chacun est différente qui va de la passivité à la participation en passant par l'intensité, la préoccupation (la jeune femme et son enfant), la distraction sollicitée (le chien qui mendie), chacun demeure en son monde individuel et en ses pensées, chacun figuré par le volume vertical de son corps juxtaposé à celui des autres, dans le même instant d'un même rite, autour de la soupière et de son repas, au centre exact de la composition, et raison même du remerciement. La simplicité même dira-t-on.

Là gît la force. Des formes juxtaposées identiques, unité de temps, de lieu et d'action, mais distincts suivant les tempéraments de ceux qui participent à la scène. Formes qui composent une pyramide bien visible, animée par un réseau complexe de trian-

gulation, et dont l'effet trouve son efficacité dans le choix, par le peintre, d'un format inhabituel pour un tableau du genre, un format paysage ou marine, où la largeur est proche du double de la hauteur. Le regard, dès lors, part du centre pour passer d'un côté à l'autre en autant d'étapes qu'il y a de sujets pour revenir chaque fois au centre, tenu qu'il est par l'espace unitaire de l'évocation.

L'horizon est ici plus riche, je crois, que celui de *L'Angélus*, parce qu'il s'agit d'un espace intérieur. S'agit-il d'un acte de foi ? C'est une autre question. Mais la réponse est humaine ; ni miracle, ni extase. Un moment de vie.

Je lisais récemment dans le livre émouvant de Jorge Semprun *L'écriture ou la vie* : « la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie ». Le peintre que fut Charles Degroux, réaliste à sa manière, connaissait, à n'en pas douter, une semblable formule. C'est pourquoi il fut un grand ouvrier de l'art et les Meunier, les Laermans, après lui, devaient en poursuivre naturellement l'ouvrage.

1995

Willy Finch, entre Belgique et Finlande

Les spécificités de l'individu sont, on le sait, les seules responsables d'une œuvre créatrice. D'autres facteurs interviennent forcément, qu'il s'agisse du temps et du lieu. Le talent de Willy Finch lui est propre, son originalité certaine, et sa curiosité le rendra sensible aux multiples facettes de son époque. L'émulation qui naît des rencontres faites et des choses vues est toujours déterminante dans la trajectoire d'un artiste et orientera certainement les choix du jeune peintre.

Finch est né en 1854, ses premières œuvres se situent vers les années 1880. Il fait donc partie de la génération qui, en Belgique, incarne l'épanouissement de l'art tant plastique que littéraire et musical, celui des James Ensor, Émile Verhaeren et Eugène Ysaÿe. Le contexte traduit alors une grande richesse créatrice, interne au pays, et renoue ainsi avec les périodes dorées de l'art flamand et mosan qui connurent, dans les provinces des anciens Pays-Bas méridionaux, des siècles de rayonnement en Flandre, Brabant et Wallonie, d'un éclat dont la continuité est rare en d'autres contrées européennes, si ce n'est en Italie.

Si la vie intellectuelle ou, tout au moins, ses vertus inventives s'étiolent au XVIIIe siècle, ses qualités reprennent vigueur dès la période suivante. La renaissance de la peinture se manifeste, dès les débuts du XIXe siècle, avec François-Joseph Navez sous le Néo-classicisme, avec Wappers, Gallait et surtout Wiertz – curieux météore – sous le Romantisme, avec les frères Stevens et Charles De Groux lorsque débute le Réalisme.

Cette participation aux grands courants d'alors montre bien l'ouverture et l'accueil des provinces belges aux recherches et découvertes venues d'ailleurs ; la situation géographique du pays,

aux marches des grandes civilisations latines et germaniques, fait de ces régions d'entre deux une terre d'autant plus fertile que le terreau originel y est particulier et fécond. C'est dans la prise de conscience de ses qualités intrinsèques, celles d'un réalisme foncier, sensible à la nature et à l'homme, non point démonstratif ou illustratif, mais expressif, que réside la force autochtone qui se livre à travers un langage direct et généreux. Le savoir-faire artisanal acquis pendant des siècles d'apprentissage, depuis les Van Eyck et les Bruegel jusqu'aux Rubens et Teniers, trouve, dans une nouvelle nécessité créatrice, l'élan et l'effusion d'une matière picturale forte, à la fois vive et nuancée, et très évidemment sensuelle.

L'évidence de ce renouveau s'affirme à Bruxelles avec la Société Libre des Beaux-Arts en 1868, qui compte dans ses rangs des personnalités aussi diverses que complémentaires, tels Louis Artan, chantre de la mer du Nord, Félicien Rops, précurseur du Symbolisme, Louis Dubois, réaliste aux multiples saveurs, Constantin Meunier qui deviendra le révélateur du travail manuel et de sa noblesse. Dès ce moment, l'art s'affranchit des conventions passéistes, et œuvre dans la vie et la lumière. En marge de la Société Libre des Beaux-Arts, mais dans le même esprit, un autre nom s'impose : Hippolyte Boulenger, paysagiste exceptionnel et dont un tableau, *La Mare aux cochons* de 1866 [1], contient à lui seul tous les germes des sensations que l'art du plein-airisme développera par la suite, couleurs brillantes, touches libres et franches à la brosse comme au couteau.

Que ce style, que ces effets portent par la suite le nom d'Impressionnisme ou de Luminisme, ils sont l'expression d'un tempérament foncier qui apporte sa vision du monde, celle d'un climat qui lui est propre, tant par sa géographie physique que psychologique. Dans ce contexte, à la suite donc de précurseurs, la génération des années 1880 se forme et s'initie. A Bruxelles toujours, capitale du royaume, vont se révéler les Ensor, Finch, Khnopff, Toorop, Van Rysselberghe, Vogels, c'est-à-dire ceux qui seront le bataillon de choc du groupe des XX dont l'action sera, de 1883 à 1893, internationale. Mais il ne faut pas aller trop vite en besogne.

Tous passeront des années, plus ou moins fructueuses, à l'Académie des Beaux-Arts et y suivront des cours d'après l'antique ou

[1] Ce tableau, conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (inv.3805), comporte au dos une étiquette indiquant que, peint en 1866, il fut offert à Jules Montigny en juillet 1874 par la veuve de Boulenger.

d'après nature chez Joseph Van Severdonck ou Joseph Stallaert [2]. Dans l'ensemble, cet écolage développera, souvent par réaction, un souci d'affranchissement des conventions et le goût de la liberté. Le besoin de contester les règles, en connaissance de cause, est toujours l'effet salutaire d'une formation !

Willy Finch ne fera pas exception et ne tarde pas à quitter l'Académie pour se mêler à l'action en participant aux expositions des groupes, alors représentatifs de l'art vivant, La Chrysalide et L'Essor. Il est très lié à l'époque avec un autre jeune artiste, de six ans son cadet, James Ensor. Dès le départ ils ont plusieurs points communs. Les parents de Finch sont anglais, le père d'Ensor l'est aussi. Le cadet est Ostendais et la mer du Nord occupe une place essentielle dans son œuvre. L'aîné vivra dans cette « reine des plages » une partie de sa jeunesse, entre sa cinquième et sa vingtième année. Se sont-ils fréquentés ? La différence d'âge, plus sensible à cette époque de la vie, rend une amitié peu probable, mais les parents, commerçants les uns et les autres, et de sang britannique en plus, ont pu nouer des relations et des rapports.

L'amitié des deux jeunes peintres, si elle se concrétise par leur présence dès les premières heures du groupe des XX, si dans les lettres qu'Ensor adresse à Octave Maus, animateur du mouvement, il se réfère à l'avis de Finch [3], si à l'exposition de 1884 Finch présente *La Dune*, « appartenant à James Ensor » [4], il y a plus entre eux que l'amitié ou la camaraderie, leur expression plastique reflète une sensibilité proche. Celle-ci se marque aussi bien dans les huiles que dans les dessins. La facture picturale un peu lourde, mais nerveuse par ses accents de tonalités, par sa matérialité, ses reliefs, confère, dans cette période qualifiée de sombre chez Ensor, une présence et un éclat expressif. La parenté de certains sujets – une raie ou des joueurs de cartes – renforce encore cette ressemblance que l'on retrouve aussi dans les réalisations graphiques de l'époque, croquis, études ou dessins poussés.

L'écriture du fusain ou de la craie noire connaît, en effet, des accents et des déliés semblables devant des sujets identiques, tels le lampiste et sa lampe, ou dans la recherche d'angles de vue,

[2] Catalogue de l'exposition *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*, Bruxelles, Crédit Communal, 1987, passim.

[3] Lettres de J. Ensor à O. Maus, octobre et décembre 1884, in : F.-C. LEGRAND, *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, in : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1966/1-2, pp. 21-22.

[4] *Les XX Bruxelles. Catalogue des dix expositions annuelles*, Bruxelles, 1981, p. 24.

d'attitudes, de personnages similaires. Les dessins de Finch, appartenant à la collection Van Cutsem du musée de Tournai, sont à cet égard révélateurs. Par ailleurs, Finch apparaît à de nombreuses reprises dans l'œuvre du jeune maître d'Ostende en qualité de modèle, vu de face, de profil et même de dos, peignant ou écoutant « la musique russe » [5].

Finch, quant à lui, s'intéresse moins au portrait ; le paysage par contre le requiert. Vues de banlieue ou de campagne, traduisant fréquemment un climat nuageux, éveillent d'autres parallèles que confirme la présence simultanée, aux cimaises des XX en 1884, de *Effet de pluie* de Willy A. Finch et de *Effet de pluie (Ostende)* de Guillaume Vogels [6]. Ce dernier est un peintre majeur de l'école belge. Né en 1836, il fait figure d'aîné. Après un passage à l'Académie de Bruxelles, il crée une entreprise de décoration et n'affirme son nom aux cimaises que la quarantaine venue. Ses références sont Hippolyte Boulenger et Louis Artan, qu'il ne tardera pas à dépasser, et, pour citer Émile Verhaeren : « il grandit et se fortifie dans un art d'une autorité définitive [...] il a tous les dons » [7]. *Un Temps de chien*, exposé aux XX en 1885, et *Neige-soir*, en 1886, sont deux chefs-d'œuvre de l'art de cette époque.

Son ascendant sur Ensor débutant est vraisemblable, celui sur Finch ne l'est pas moins. D'ailleurs un paysage de ce dernier, daté de 1885, s'intitule *A Vogels* [8]. Même empâtement, même scansion forte de la touche, la critique, citant Toorop, Vogels et Finch, décrète : « C'est le Bon Dieu impressionniste entre les deux larrons » [9]. On sait avec quelle prudence il faut employer le terme impressionniste, mais c'est le vocable du jour ! En l'occurrence, nous sommes avec Vogels, plus proches d'une expression que d'une impression, mais il n'est pas simple de lutter contre les mauvaises habitudes. C'est peut-être ici même que Finch va se démarquer d'Ensor et de Vogels. Finch soutient la candidature de Whistler aux XX, Ensor s'y oppose. Il semble bien qu'il ne soit pas aux côtés de l'Ostendais dans le différend qui sépare ce dernier de Fernand Khnopff.

[5] Titre du tableau de James Ensor, peint en 1881, exposé aux XX en 1886 et appartenant aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 4679).

[6] *Les XX Bruxelles*, *op.cit.*, pp. 24, 38.

[7] É. VERHAEREN, in : *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1884, p. 197.

[8] L'œuvre appartient au Turun Taidemuseo de Turku.

[9] Cité in : Ph. ROBERTS-JONES, *Du Réalisme au Surréalisme*, Bruxelles, 1969, p. 47.

L'élément déterminant, qui oriente le destin de Finch, est cependant d'une autre essence que les querelles de clochers. La découverte de Seurat et du Néo-Impressionnisme sera fondamentale. Il n'est pas exclu que Finch ait un esprit plus cosmopolite que celui d'Ensor, prisonnier d'un génie singulier et de ses angoisses, plus accessible également à la spéculation que celui, spontané et vigoureux, d'un Vogels.

FIG. 12. – Willy Finch, *Les Meules*, 1889. Huile sur toile.
Ixelles, Musée communal.

Le salon des XX de 1887, étant, comme le voulait Octave Maus, un lieu de bataille « des idées neuves contre la routine » [10], expose Georges Seurat et son *Dimanche à la Grande Jatte*, découverts l'un et l'autre, l'année précédente à Paris, par Verhaeren et Van Rysselberghe. Finch sera ébloui ou, plus justement peut-être, profondément ébranlé. La démarche le fascine autant que la technique et l'on sait que sa conversion et ses recherches personnelles

[10] O. MAUS, préambule au Catalogue des XX de 1889, in : *Les XX Bruxelles*, *op. cit.*, p. 168.

seront immédiates. Dès le mois d'avril, il interroge Paul Signac et lui fait part de ses travaux [11]. Il illustre d'un dessin pointilliste le catalogue de 1888, adhérant ainsi à la déclaration d'Octave Maus lui-même, dans son préambule, en faveur de « la vibration prismatique des tableaux de Seurat, de Pissarro, de Signac, qui paraissent avoir exprimé dans sa plus éclatante intensité le fulgurant étincellement du jour » [12]. Si Finch semble bien être le premier Belge à rejoindre le bataillon des pointillistes [13], il sera bientôt suivi en cela, et avec bonheur, par Van Rysselberghe, Lemmen et Van de Velde.

L'apport de ces artistes à la nouvelle esthétique est important par sa qualité et par la personnalité de chaque peintre. Le portrait néo-impressionniste n'est-il pas le fait de Théo Van Rysselberghe ? Certains paysages pointillistes de Van de Velde révèlent une étonnante vision abstractisante. Quant à Finch, il aborde lui aussi le paysage à travers sa structure, sa synthèse formelle et son rythme. Qu'il s'agisse des meules (fig. 12), de l'estacade de Heyst ou des falaises de Douvres, la valeur décorative du sujet traité et la sensibilité chromatique de son rendu se voient admirablement dosées, pleinement accordées en un tout satisfaisant l'esprit et les sens. La remarque de l'historienne d'art américaine Sarah Faunce au sujet de *L'Estacade à Heyst, Temps gris*, l'un des chefs-d'œuvre du peintre, est juste : « En plus de son raffinement formel, cette peinture est remarquable pour sa lumière subtile et argentée » [14].

Le rôle de Willy Finch dans l'art de la fin du siècle est donc loin d'être négligeable. Cette contribution ne devait pas tarder à prendre une nouvelle orientation. Séduit par les possibilités contemporaines des arts appliqués, leur renouveau dans certains pays, tel le mouvement Arts and Crafts en Angleterre, et pour des raisons plus matérielles aussi, Finch travaille tout d'abord pour les faïenceries Boch à La Louvière. Telle est d'ailleurs son adresse dans le catalogue des XX de 1891, et sa contribution comporte des *Paysages décoratifs* en panneaux de céramique. Octave Maus a ouvert les portes à l'art du feu ; Gauguin, la même année, expose du grès émaillé et des vases.

[11] Cf. l'excellente biographie de Finch par D. DERREY-CAPON, in : *Académie Royale*, *op. cit.*, pp. 173-174.

[12] O. MAUS, préambule au Catalogue des XX de 1888, in : *Les XX Bruxelles*, *op. cit.*, p. 131.

[13] S. GOYENS de HEUSCH, *L'Impressionnisme et le Fauvisme en Belgique*, Anvers, 1988, pp. 167-168.

[14] S. FAUNCE, in : Catalogue de l'exposition *Belgian Art 1880-1914*, New York, The Brooklyn Museum, 1980, p. 101 (trad. par l'auteur).

Finch continue ses recherches et travaux en Belgique, entre autres dans un atelier que lui aménage Henry Van de Velde dans sa célèbre maison du Bloemenwerf à Bruxelles. Son œuvre en ce domaine est remarquée. Des vases, des coupes, des plats, des cendriers et autres objets usuels aux engobes superbes, voient le jour. Les tonalités sont multiples et irisées ; les décors d'arabesques végétales ou de ponctuations libres, heureuses pourrait-on dire, sont franchement incisés ou répartis. Un comte suédois, Louis Sparre, admire ces réalisations et invite le créateur à diriger en Finlande, à Borga, la firme de céramique Iris. Finch accepte et, qui plus est, sera nommé professeur à l'école des arts décoratifs d'Helsinki en 1902. Ainsi un artiste né à Bruxelles, au sang britannique, devint-il l'un des principaux ferments d'une orientation majeure du design au XXe siècle : l'école finlandaise.

1991

Ensor et l'Académie

James Ensor fut élu correspondant à la Classe des Beaux-Arts le 5 juillet 1923, suite à la titularisation d'Eugène Laermans, auteur d'un chef-d'œuvre plastique de l'art social, *Soir de grève* (1893). Il devint membre titulaire le 8 janvier 1925, après le décès d'Emile Claus, chef de file du Luminisme. Les archives ne conservent qu'un nombre restreint de lettres d'Ensor adressées au Secrétaire perpétuel [1]. Les rapports du peintre et de l'Académie semblent avoir été limités si l'on songe que, mort le 19 novembre 1949, il fut donc membre pendant vingt-six ans. Les lettres connues sont toutes datées d'Ostende sauf la première adressée de Bruxelles. En 1939 encore, il trouve, dans son état de santé rhumatisant, l'excuse de ne pouvoir assister à une séance où il devait juger « deux projets ayant été remis en réponse à la question de peinture ». « Excusez-moi, écrit-il, mes sorties hors portées des rayons de la bonne mer ostendaise présentent de gros inconvénients : sautes de nerfs, ruptures de vaisseaux, dilatations, palpitations etc... » [2]. Ensor paraissait soucieux de sa santé ; il l'invoque fréquemment pour justifier ses absences ou faut-il n'y voir que le bon prétexte d'un homme qui fut casanier toute sa vie ?

Les lettres de 1924 et 1925 font état d'une collaboration littéraire : la notice nécrologique d'Alfred Verhaeren (1849-1924), peintre de paysages, de portraits, de natures mortes, et cousin

[1] Cinq lettres sont inventoriées sous Archives de l'A.R.B., inv. n° 14593 ; onze autres ont récemment été relevées dans le dépouillement que Mlle Sophie Orloff a effectué à notre demande dans la série des procès-verbaux de la Classe des Beaux-Arts des années 1923, 1924 et 1925 (inv. n° 12490, 12491, 12492) et dans le dossier « Épuration » (inv. n° 1826). Ces lettres inédites, sont publiées dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 5-9, 1990, pp. 62-71.

[2] Lettre au Secrétaire perpétuel, M. de Selys Longchamps, 9.10.1939. Archives de l'A.R.B. inv. n° 14593.

d'Émile Verhaeren. Cet hommage, qui lui est demandé en juin 1924, plaît à Ensor : « Ce travail est pour moi plein de charme et d'agrément car j'aime parler des belles couleurs et j'aime surtout louer, en style de peintre, nos beaux coloristes » [3]. Il semble néanmoins que l' « agrément » éprouvé par le peintre ne rencontrera pas l'immédiat agrément de la Commission des Biographies académiques ! James Ensor s'en inquiète, en effet, dans sa lettre du 13 novembre.

Il apprend, écrit-il, que la Classe des Beaux-Arts « a exprimé le désir de m'entendre lire mon travail en séance plénière ; l'intention de l'Académie serait d'imprimer alors cette notice dans le bulletin plutôt que dans l'annuaire ». Ensor n'est ni d'accord, ni content. « J'ai accepté l'annuaire pour l'insertion de ma notice », de plus il y a des précédents : « deux belles études du peintre Charles Hermans sur les maîtres Eugène Smits et Hennebicq ». Enfin, il précise le fond de sa pensée : « A mon avis, mon cher Confrère, un peintre est mieux jugé par ses pairs » [4]. La question sans doute demeure ouverte et nous serions bien incapables aujourd'hui d'y répondre, non pour des motifs de convenance, mais parce qu'on pourrait citer, parmi les membres de la Section de peinture, deux noms au moins qui donnent raison à Ensor : ceux d'Albert Dasnoy et de Jo Delahaut.

Que se passait-il donc ? Pourquoi, tout d'abord, Ensor attachait-il plus d'importance à se voir publié dans l'Annuaire que dans le Bulletin ? On ne peut avancer qu'une hypothèse. Le Bulletin est l'organe d'une Classe, celle des Beaux-Arts en l'occurrence, il s'adresse essentiellement à ses membres et se réduit souvent, à cette époque, à ne publier que le compte rendu des séances ; l'Annuaire, par contre, est une publication de l'Académie dans son ensemble, destinée à tous les membres et utilisée par eux. Les notices biographiques qui y figurent jouissent, dès lors, d'une considération particulière et sont jugées pour le sérieux et l'information qui les caractérisent. James Ensor pouvait

[3] Lettre au Secrétaire perpétuel, M. Paul Pelseneer, 6.8.1924. Archives de l'A.R.B. inv. n° 14593. La Classe avait choisi Ensor pour écrire cette notice en sa séance du 5 juin (*Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, T. VI. 1924, p. 54).

[4] Lettre au Secrétaire perpétuel, M. Paul Pelseneer, 13.11.1924. Archives de l'A.R.B. inv. n° 14593. Cette lettre répond à celle du Secrétaire perpétuel du 7.11. (Archives de l'A.R.B., inv. n° 12491) qui faisait part à Ensor de la décision de la Classe « suite à l'avis » de la Commission des Biographies académiques. Ensor dans la sienne ajoute : « Je me permets d'insister auprès des membres de la Commission des Biographies et j'ose espérer, mon cher Confrère, que ma demande sera acceptée ma notice étant destinée à l'annuaire de 1925 ».

FIG. 13. – Jacques Ochs, *James Ensor*, 1911. Crayon et encre sur papier. Bruxelles, Académie royale de Belgique.

estimer, par conséquent, connaître une plus large audience dans l'un que dans l'autre.

A contrario, les autorités académiques, et la Commission des Biographies en particulier, pouvaient considérer le texte peu conforme aux convenances et usages. La notice tranche, en effet, par une écriture très personnalisée, un vocabulaire riche en inventions, des images exerçant les mêmes surprises, affirmant des trouvailles très semblables à celles de son langage plastique. Ensor écrivain est parent d'Ensor peintre ; pas au même degré sans

doute, mais un frère puîné en quelque sorte du génial jongleur de traits et de couleurs.

L'écrit débute par ces termes : « Certes, les lutins follets n'assistèrent pas au lever du beau peintre des matérialités, non plus les fées capricieuses cannées d'ivoire ou d'ébène » [5]. Le ton est donné, le milieu dans lequel se développera Alfred Verhaeren décrit en ces termes : « Ce fut l'époque des belles pâtes, des belles pattes, des patines, des ragoûts croustillants. La peinture fleurait bon à Bruxelles : choux et choesels, fricadelles et waterzoois, civets et carbonnades ; les tubes de blanc d'argent crachaient de la crème, et l'on dorait à tour de bras pâtes, croûtes et tableaux, avec vernis de bon aloi » [6]. Quant à une toile de l'artiste, Ensor la commente ainsi : « Au Musée de Bruxelles, un *Intérieur d'église*, belle page de grande puissance, soutient tout un panneau. L'œuvre présente des ornements, des étoffes éparpillées ; un étendart vert et lourd étale son velours épais brodé d'or, des boiseries cirées, des dalles grises semblent graissées par des cierges jaunes. Admirable opulence ! Tout semble fondu, beurré, sucré, cuisiné par maître-queux attentif et gourmet. La peinture est datée 1897 ; elle marque dans l'œuvre du maître » [7].

Le tout est à l'avenant, mêmes jeux de mots et recherches verbales, sans oublier les coups de pattes aux prétendus amateurs et autres philistins, « des douairières revêches, en mal de dignité, méprisent ses humbles sujets ; des confrères retardataires épanchent leur bile rose ; des mondaines serinées le régalent de leur moue ; de vieux bellâtres antipicturaux, à tête de chat musqué, ricanent de tous leurs crocs endeuillés » [8].

Le style, on le voit, n'est guère académique et l'on peut comprendre que la Commission des Biographies non seulement hésite mais se refuse à publier ce texte dans l'Annuaire [9]. Malgré l'insistance d'Ensor, l'hommage à Alfred Verhaeren sera finale-

[5] J. Ensor, *Notice sur Alfred Verhaeren, membre de l'Académie*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, T. VII, 1925, pp. 110-112, 114.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] Le Secrétaire perpétuel précise dans sa lettre du 5.11.1924 à James Ensor : « La Classe a décidé que votre notice sur Alfred Verhaeren ne peut, sous sa forme actuelle, être publiée dans l'Annuaire de l'Académie. Elle ne pourrait l'être qu'à condition d'être complétée et modifiée en vue de sa transformation en une biographie véritable, caractère que la Commission des Biographies académiques et la Classe des Beaux-Arts sont d'accord pour exiger de tous les travaux à insérer dans l'Annuaire ». Archives de l'A.R.B. inv. n° 12491.

ment imprimé dans le Bulletin, sous l'intitulé *Communication*, en annexe au procès-verbal de la séance du 8 octobre 1925 de la Classe des Beaux-Arts. La date avait été choisie par Ensor lui-même en réponse à la demande faite par le Secrétaire perpétuel, en date du 5 décembre 1924, soit d'adapter sa notice aux exigences requises pour figurer dans l'Annuaire, soit d'accepter la proposition d'une lecture à la Classe et les pages du Bulletin. S'il retenait la seconde alternative, il était prié de proposer une date. Ensor mit six mois à répondre... six mois sans doute à digérer son mécontentement.

Le 17 août 1925 enfin, il écrit : « J'ai l'avantage d'indiquer une date pour l'insertion dans le bulletin de la Classe des Beaux-Arts de ma notice sur le beau peintre Alfred Verhaeren, volontiers j'indique Octobre ou Novembre prochains, longs mois d'automne où l'on aime parler opulence, victuailles, chaleur et couleur » [10]. Ceci n'implique pas, pour autant, que le texte ait été lu par Ensor en séance, comme il est d'usage, puisque le procès-verbal ne mentionne pas sa présence. En fait, le peintre n'a assisté à aucune séance en 1923, 1924 et 1925, mais à quelques reprises figure au compte rendu une « absence motivée ». Y a-t-il politesse pure ou regret sincère lorsqu'il écrit en mai 1924 : « Les réunions de vos collègues m'intéressent beaucoup, et je suis tout désolé d'avoir manqué tant de séances intéressantes [11] » ?

La *Notice sur Alfred Verhaeren*, quant à elle, même dans le Bulletin, ne fut pas du goût de tous. Ainsi le physiologiste Baron Léon Frédéricq, membre de la Classe des Sciences, réagit-il vigoureusement : « Au risque d'être traité par l'auteur de la Biographie d'A. Verhaeren de *Glauque baron d'envergure* et de *Céphalopode pyramidalement canné et sardiné*, j'avoue que ses cabrioles littéraires à jet continu me fatiguent et que je ne le comprends pas toujours » ; il réclame une information précise sur la vie de l'artiste [12].

[10] Lettre au Secrétaire perpétuel, M. Paul Pelseneer, 17.8.1925. Archives de l'A.R.B. inv. n° 12492. Une autre lettre (Archives de l'A.R.B., inv. n° 12492) au même destinataire, du 4.8. fait mention de la publication – « Je n'oublie pas votre honorée lettre d'Août 1924 concernant ma notice », il y a erreur de mois (Août pour Décembre), Ensor veut-il renouer ou bien l'Académie lui a-t-elle adressé un rappel ?

[11] Lettre au Secrétaire perpétuel, M. Paul Pelseneer, 4.5.1924. Archives de l'A.R.B. inv. n° 12491.

[12] Lettre au Secrétaire perpétuel, Liège, 1.11.1924. Archives de l'A.R.B. inv. n° 8009. Document déjà mentionné in : *Cent cinquante ans de vie artistique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980, p. 86, n° 202.

L'absence, motivée ou non, d'Ensor aux séances soulève un autre problème quant aux relations de l'artiste et de l'Académie. La publication de *Mes écrits* de James Ensor comporte un *Discours pour la réception à l'Académie royale de Belgique*, daté de 1925. Inclus ainsi dans l'œuvre littéraire du peintre, sans note ni avertissement, on pourrait croire qu'il s'agit d'un discours qui participe de la vie académique. Et certains s'y sont laissé prendre [13]. C'est ignorer les us et coutume, car cette Compagnie ne pratique pas l'éloquence de l'installation ou de la réception. Quant à une éventuelle intervention sous forme de remerciement à ses confrères, lors de son élection – à laquelle il fut sensible, « cette marque d'estime de mes distingués Confrères me touche profondément » écrit-il [14] –, l'hypothèse peut, elle aussi, être levée, puisqu'Ensor ne prit part à aucune séance [15].

Dès lors pourquoi ce texte ? Deux suggestions sont au moins possibles. James Ensor s'imaginait peut-être, lui qui ne pratiquait guère l'Académie, qu'un tel discours était requis. L'ayant préparé et n'ayant pu en faire usage, il le publia. Une autre hypothèse, plus ensorienne sans doute, est celle d'un discours imaginaire. Sa lecture d'ailleurs pourrait faire pencher la balance de ce côté. Sous un aspect respectueux, on y perçoit de l'ironie, quelques confessions piquantes et corrosives. Voici le début et la fin de ce morceau d'éloquence originale :

> Vous les grands, vous les immortels vous m'honorez de vos sympathies. Vous avez daigné m'accorder une place à vos côtés. Beaux côtés du droit et de la droite.
>
> Orienté vers les idéalités mesurées, zénithées d'harmonie et de belle concordance vous m'indiquez des mondes nouveaux. Nobles boîtes crâniennes coupolées de raison pure, vous reflétez combien glorieusement nos gloires ancestrales et grâce à vos patients travaux nos grands hommes ont chance de survie. Vous sauverez de l'oubli bien des caractères, bien des dédaignés.
>
> Songeons, chers collègues, aux jeunes travailleurs, surtout aux apporteurs de beauté nouvelle. Un accord secret caché, mais sou-

[13] En effet Robert L. Delevoy in : *Ensor*, Anvers, Fonds Mercator, 1981, p. 411, écrit : « Pour l'Académie, il prépare le traditionnel discours de réception ». Par contre, F.-C. Legrand dans son *Ensor cet inconnu* (Bruxelles, Collection Renaissance-Art) en 1971 déjà, note au sujet des élections d'Ensor comme Correspondant et Membre en 1923 et 1925 : « il n'a jamais prononcé de discours en ces occasions » (p. 101).

[14] Lettre au Secrétaire perpétuel, M. Paul Pelseneer, 12.1.1925, Archives de l'A.R.B.. inv. n° 12492.

[15] L'absentéisme d'Ensor éveille, en 1933 encore, les regrets d'Armand Rassenfosse. Voir *Cent cinquante ans de vie artistique*, *op. cit.*, p. 76, n° 171.

verain relie les beautés et les caractères les plus opposés, des rapprochements s'indiquent et si l'on a pu dire avec le Christ : « Aimez-vous les uns les autres », on devrait dire aujourd'hui : louons-nous les uns les autres.

...

Vers les pays de narquoisie et des inquiétudes palpitantes j'ai mené voiles battantes ma barque pavoisée de flammes adjectivées d'encre.

Enfin, je salue ma joyeuse entrée parmi vous, au bon port du refuge académique où les torches rouges antiques et les phares jaunes modernes, marient leurs feux sans façons. Je ferai parmi vous maintes excursions vers les régions nestoriennes de bon repos et de sagesse.

J'aimerais défendre avec vous la jeunesse et ses espoirs et je dirai à tous la belle légende du Moi, du Moi universel, du Moi unique, du Moi ventru, du grand verbe Etre : Je suis, nous sommes, vous êtes, ils sont [16].

Si ce discours poursuit un autre but que celui d'une expression libre et gratuite, peut-être Ensor s'en est-il ouvert dans un carnet que nous ignorons. Il n'en demeure pas moins qu'une incursion dans ses *Ecrits* réserve au voyageur des paysages verbaux étonnants, des tempêtes de syllabes, des reliefs de rhétorique bizarre, des phrases en chaînes étincelantes. Précurseur de ces « irréguliers » du langage, que certains célèbrent aujourd'hui dans les lettres françaises de Belgique, « James Ensor dessine avec des mots », comme le remarque Franz Hellens, et « il faut attacher au moins autant d'importance à ses *Ecrits* qu'à la multitude de griffonnages génialement inspirés, que lui a dicté sa fantaisie, et où la plupart ne voient certainement que du feu » [17].

Si le génie novateur d'Ensor s'affirme dès 1887 avec éclat, il ne sera reconnu officiellement en Belgique, et curieusement après sa grande période créatrice, que le vingtième siècle débutant. En 1902, il figure dans la première liste des membres de la Libre Académie de Belgique fondée par Edmond Picard [18], Emile Verhaeren lui consacre une monographie magistrale en 1908, un banquet le fête à Bruxelles en 1920, il est appelé à l'Académie royale en 1923 et fait baron par le roi Albert en 1929. Sa notoriété internationale sera plus tardive encore et ne s'affirme qu'au len-

[16] J. ENSOR, *Mes écrits* (préface de Franz Hellens), 5e éd., Liège, 1974, pp. 94, 95-96.

[17] F. HELLENS, in : J. ENSOR, *Mes écrits*, *op. cit.*, p. 7. Ensor lui-même attachait de l'importance à ses textes. Il fit hommage à l'Académie d'un volume de l'édition de 1934.

[18] R.-L. DELEVOY, in : *op. cit.*, p. 374.

demain de la deuxième guerre mondiale [19]. Si dans le toast, qu'il prononce à son Banquet, il dénonce encore, dans un style qui date parfois, comme toute irrégularité du langage, « guerre de chauves et de poilus, guerre de fauves et de ventrus », il salue l'avenir « je bois à vous tous, surtout aux jeunes. Nous sommes tous jeunes ou le deviendrons » [20].

Ensor fut et demeure. Son œuvre immense et diverse continue d'abreuver les couleurs du ciel contemporain. Et le peintre, à son tour, eut une *Notice* et aurait été satisfait puisqu'elle parut dans l'Annuaire sous la plume de Paul Delvaux qui, après avoir évoqué avec détail la vie et l'œuvre, avoue ses préférences pour « les peintures où il a exprimé ses propres sensations, où il a créé un monde bien à lui : Salons bourgeois, natures mortes magnifiques, squelettes et masques, mers comme des coquillages, paysages légers avec des ciels précieux comme des diamants ... » [21].

1990

[19] Par exemple A. H. BARR, *Maîtres de l'Art moderne*, première édition américaine, 1954 ; J. CASSOU, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, 1960.

[20] J. ENSOR, *Mes écrits*, in : *op. cit.*, pp. 64, 65.

[21] P. DELVAUX, *Notice sur James Ensor*, in : *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, T. CXXIX, 1963, p. 224.

Evenepoel et l'art de son temps

Comment se situer dans l'art quand on meurt à vingt-sept ans ? Sans doute Arthur Rimbaud publia-t-il *Une Saison en enfer* à Bruxelles en 1873, avant sa vingtième année ; sans doute James Ensor, lorsqu'il peint *La Tentation de saint Antoine* en 1887, est-il le plus audacieux des peintres vivants, à vingt-sept ans précisément ! Mais ils étaient tous deux des génies, ils révolutionnaient le langage. Evenepoel ne fut pas un novateur radical et pourtant un Evenepoel s'identifie au premier coup d'œil. Curieusement, Rimbaud se tait et Ensor se répète et se survit pendant un demi-siècle. La maladie brise Evenepoel en quelques jours, au moment même où l'œuvre se cristallise et va connaître le succès.

Les comparaisons, apparemment arbitraires, comportent cependant des résonances. L'œuvre du jeune peintre est poétique dès le départ et s'accomplit en France, mais elle revendique farouchement des racines traditionnelles et locales, dont Ensor sera le plus éblouissant surgeon au XIXe siècle. Il n'est pas dit, pour autant, qu'Henri Evenepoel ait lu attentivement l'auteur du *Sonnet des Voyelles* ou scruté le tumulte du *Foudroiement des Anges rebelles*. Evenepoel ne pratique d'ailleurs pas la rébellion, il veut conquérir et se conquérir en approfondissant son savoir et en découvrant sa personnalité.

Né en 1872 à Nice, où sa mère recherche la douceur du climat, ses parents sont belges à part entière et relèvent de la bourgeoisie cultivée. Le père, fonctionnaire à l'administration des finances, apprécie et pratique la musique ; du côté maternel, la famille compte deux artistes, le sculpteur Charles Fraikin et le peintre Charles Hermans. Madame Evenepoel meurt en 1874, Edmond et ses deux fils, Maurice et Henri, s'établissent chez les grands-

parents. Malgré ce deuil, Henri ne manque pas d'affection, reçoit une formation musicale et, dès l'âge de treize ans, accorde une plus grande attention au dessin qu'aux matières scolaires [1]. Dès lors, le jeune garçon suivra des cours du soir à l'Académie de Saint-Josse-ten-Noode et fera même, en 1889-1890, une brève incursion à l'Académie de Bruxelles au cours d'architecture d'Ernest Ackers [2].

Plus importants furent les conseils et l'enseignement du peintre Ernest Blanc-Garin, dans son atelier privé que fréquentent Lucien et Camille Wollès et Jean Vanden Eeckhoudt qui devinrent des amis ; ce dernier participera au Fauvisme brabançon. Bonne éducation technique, semble-t-il, « la main assouplie et habile répondait exactement aux exigences du cerveau » [3], selon les termes de son premier biographe Paul Lambotte. Henri Evenepoel complétait, par ailleurs, sa formation en travaillant chez le peintre-décorateur Adolphe Crespin. Très doué, le jeune homme acquiert donc un savoir-faire, tant théorique que pratique, axé sur une parfaite connaissance du dessin d'après nature, de la composition, de la couleur et des modes d'expression. En cela il s'inscrit dans la juste tradition de l'art de son pays qui, depuis le temps des Anciens Pays-Bas, accorde à l'apprentissage artistique, et de la peinture en particulier, une attention soutenue et une rigueur que les gildes imposaient depuis le Moyen Age.

Sans doute, l'enseignement académique du XIXe siècle s'était-il quelque peu assoupli, fort heureusement, laissant aux frères Stevens, aux Louis Dubois, Louis Artan, Félicien Rops, Constantin Meunier et autres fondateurs de la Société Libre des Beaux-Arts en 1868, une plus grande liberté d'expression sous la poussée d'un réalisme autochtone, mais la volonté artisanale et l'expression sensible n'en demeuraient pas moins essentielles. Le groupe des XX, dès 1883, devait l'affirmer encore dans une diversité riche, qui va d'un Guillaume Vogels à un Fernand Khnopff, d'un Théo Van Rysselberghe à un James Ensor, faisant de Bruxelles, sous la houlette d'un Octave Maus, une capitale artistique de l'Europe, ouverte aux « apporteurs de neuf », pour reprendre les vocables de l'époque, et participant, de plus, à cet apport.

Si Henri Evenepoel devait trouver chez son grand-père un éducateur de la sensibilité et même un guide qui allait « lui révéler

[1] P. LAMBOTTE, *Henri Evenepoel*, Bruxelles, 1908, p. 10.

[2] G. OLLINGER-ZINQUE, in : *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*, Bruxelles, Crédit Communal, 1987, p. 168.

[3] P. LAMBOTTE, *op. cit.*, p. 12.

les Musées »[4] – la reconnaissance affective fut telle que les premiers chefs-d'œuvre du jeune artiste seront des études de l'aïeul agonisant en mai 1892 –, son père, Edmond, par contre, malgré leur entente profonde et durable, se montrait plus réticent quant à sa vocation. Peut-être était-il difficile pour ce respectable bourgeois, quelle que fut sa culture, d'envisager en ce temps-là une carrière de rapin pour son fils ! Les conseils de Blanc-Garin et l'insistance de Crespin fléchiront l'honnête homme, et Henri s'en ira à Paris en octobre 1892 pour y parfaire une formation de décorateur, plus lucrative, moins aléatoire, pensait-on, que celle d'un artiste-peintre.

Ce qui peut sembler aujourd'hui un détail, un incident de parcours, voire une convention d'ordre familial, n'est pas sans intérêt cependant. Henri est, lui aussi, honnête ; il s'efforcera de se plier aux exigences du métier. Sa correspondance, avant son départ, laisse d'ailleurs apparaître, constate Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, « une nette prédilection pour les primitifs flamands ainsi que pour Leys et pour Henri De Braekeleer »[5]. Il s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts au cours d'art décoratif de Pierre-Victor Galland qui se veut, rapporte Henri à son père, « un ouvrier »[6] et dont la leçon « frappée au *coin* du bon sens » est « ennemie de la *vibration* »[7], c'est-à-dire de l'Impressionnisme. Parlant des œuvres de son professeur, il ajoute « Je n'ai encore rien vu d'aussi propre comme peinture ! »[8], et il s'applique à observer, écouter et bien faire. Mais Galland meurt inopinément, le 1er décembre, et son remplacement n'aura lieu que plusieurs mois plus tard.

L'inquiétude d'Evenepoel est sincère, d'autant plus que la fréquentation d'autres ateliers l'amène à conclure : « ce qu'ils sont " vieux jeu " " pompiers " à l'Ecole »[9] ! Les antidotes heureusement sont nombreux : le Louvre, tout d'abord, qu'il parcourt le lendemain même de son arrivée, des maîtres italiens à Courbet. Botticelli, Vinci, Titien aussi, le retiennent, les Rembrandt sont « superbes »[10], en revanche « les Rubens sont loin de satisfaire

[4] *Ibid.*, p. 9.
[5] M.-J. CHARTRAIN-HEBBELINCK, *Evenepoel*, in : *Biographie Nationale*, 39, Bruxelles, 1976, col 338.
[6] Lettre à son père, 30.10.1892.
[7] Lettre à son père, 5.11.1892.
[8] Lettre à son père, 25.10.1892.
[9] Lettre à son père, 7.12.1892.
[10] Lettre à son père, 19.11.1892.

mon esprit » [11]. Il se dit « épaté » par Watteau » [12], « son Embarquement pour Cythère et ses dessins à la sanguine me confondent absolument » [13]. La remarque est-elle surprenante ? Moins, si l'on songe à la vivacité du trait chez Watteau, à ce qu'elle traduit d'émotion vécue sous son apparente grâce, et le destin ne sera-t-il pas bref pour l'un comme pour l'autre artiste ?

Les références traduisent un regard attentif, réfléchi, qui ne cède ni aux conventions, ni aux engouements. Et puis il y a la vie, celle de Paris. L'animation des rues, des boulevards, le spectacle urbain, sans cesse renouvelé, que le jeune homme appréhende avec curiosité et une étonnante ouverture d'esprit. Il ne cesse d'en tirer des leçons tantôt attendries, tantôt critiques ou sévères, ne reculant jamais devant un jugement social. Remarquable observateur, les lettres qu'il adresse à son père, à ses amis Charles Didisheim et Adolphe Crespin ou encore à Lucien Solvay, regorgent de notations fines, intelligentes, qui transcendent le pittoresque.

Lors d'une réception à l'Hôtel de Ville, il est séduit par les compositions décoratives de Puvis de Chavannes – « absolument génial » – mais tout aussi attentif aux invités qui se pressent dans les salons où il distingue les ridicules, les physionomies, les attitudes – « ce que j'ai vu de Forain » – et le charme féminin lorsque, d'un balcon, il éprouve « un vrai plaisir que de contempler ces parterres d'épaules » [14]. Tout le retient, tout l'enrichit, il ne cesse de dialoguer avec le visible. « Je peins par les yeux constamment ». Et ce n'est pas une clause de style, car il voit les choses sous l'angle pictural, ainsi au jardin des Tuileries « des bonnes à tabliers blancs, bleus dans l'ombre » ou, au bord de la Seine un noyé dont les jambes verdâtres sont « rendues plus vertes par le rouge des chaussettes » [15].

Cette acuité du regard le porte tout naturellement à apprécier les peintres et dessinateurs de la vie moderne, Lautrec, Forain, Willette, Ibels, à feuilleter les journaux satiriques illustrés – *Vie Parisienne*, *Courrier français*, *Gil Blas* – dont la vitalité à Paris est grande et qui traduisent, au jour le jour, la politique, les mœurs, les beaux-arts, épinglent le scandale et la vedette du moment [16] !

[11] Lettre à son père, 12.2.1893.
[12] Lettre à son père, 19.11.1892.
[13] Lettre à son père, 12.2.1893.
[14] Lettre à son père, 19.2.1893.
[15] Lettre à son père, 8.4.1893.
[16] Voir Ph. ROBERTS-JONES, *De Daumier à Lautrec*, Paris, 1960, et *La Caricature du second Empire à la Belle Epoque 1850-1900*, Paris, 1963.

La vivacité et le mordant du graphisme le séduisent, au point de vouloir collaborer – il propose au *Rire* des dessins que le directeur du journal, Arsène Alexandre, trouve « épatants » [17] – pareils travaux se situant d'ailleurs dans le prolongement d'une activité qui lui est propre, celle du croquis qu'il pratique sans arrêt, au point de se faire expulser d'une église et mettre à la porte du musée [18] !

La musique aussi requiert son attention ; il fréquente les Concerts Colonne, s'émeut à l'écoute de Wagner aux Concerts Lamoureux, exécute au piano duos, trios ou quintettes, et tient les orgues d'une église dans les faubourgs de Paris. A cela s'ajoutent les expositions, les divertissements, du salon des Rose+Croix aux soirées du Moulin Rouge, et la vie des ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts. Celle-ci provoque ses réactions quant aux modèles, aux professeurs, du célèbre Gérôme au modeste Mayeux, aux élèves eux-mêmes, « Ils ont tous l'œil encrassé », estime-t-il [19] !

Enfin, en mars 1893, a lieu la rencontre avec Gustave Moreau : « ce qu'il doit aimer son art, on le sent, à la simplicité dans laquelle il vit : son seul luxe ce sont ses œuvres ! » [20]. Le premier contact est donc bon et Evenepoel fait son entrée dans l'atelier du peintre. Une estime réciproque ne cessera de croître, le Maître insiste sur l'importance du style, « sans lequel aucune œuvre d'art n'existe réellement » [21], mais aussi de la couleur : « il faut *penser* la couleur, en avoir l'imagination » [22]. Il encourage son élève, le fait travailler et s'il lui demande par moments « plus de finesse dans la matière » ou « un peu plus de finesse dans le ton » [23], ce n'est pas pour entraver la personnalité du jeune artiste. « Ne craignez pas de vous appuyer sur les maîtres ! lui dit-il, Vous vous retrouverez toujours : vous n'avez pas la même âme : il est impossible que vous ne retrouviez pas votre originalité » [24].

L'enseignement porte ses fruits. En mars 1894, Evenepoel informe son père qu'il a montré « le portrait de Louison » à Gustave Moreau et que ce dernier « lui conseille de l'envoyer au Salon » [25] des Champs-Elysées. L'œuvre est reçue, « c'est une petite victoire pour moi, car Moreau n'étant pas du jury, n'en est pas [la]

[17] Lettre à son père, 31.1.1895.
[18] Lettre à son père, 7.1.1893.
[19] Lettre à son père, 18.3.1893.
[20] Lettre à son père, 2.3.1893.
[21] Lettre à son père, 20.5.1893.
[22] Lettre à son père, 27.7.1893.
[23] Lettre à son père, 15.12.1893.
[24] Lettre à son père, 10.3.1894.
[25] Lettre à son père, 15.3.1894.

cause » [26] ! Louison, le modèle, aussi doit être heureux. Oui, car il y a Louise, sa cousine chez qui il est hébergé à Paris, Louise Van Mattemburgh, épouse de Michel De Mey, mère de deux filles, Henriette et Sophie. Il aime sa cousine et le sentiment est réciproque, ils auront un enfant, Charles, qui naît en novembre. Henri se défend des critiques en déclarant que cet amour lui permet de créer, donne un but à sa vie, que Louise est la première tendresse féminine qu'il ait connue [27]. Il y restera fidèle, mais cet amour sincère et profond est entravé par les conventions sociales du temps, et Henri mourra avant de pouvoir régulariser son amour et reconnaître son fils. Ils demeurent l'un et l'autre intensément vivants dans de nombreux portraits !

En mai 1894, Evenepoel a la révélation d'Edouard Manet chez Durand-Ruel, qui expose une quarantaine de toiles, « de la distinction du ton et de la beauté de la matière ! ... *un fifre*, qui est une merveille », s'exclame-t-il [28]. A partir de ce moment, et jusqu'en décembre 1899, date de sa mort, l'œuvre d'Evenepoel va s'affirmer, trouver son vocabulaire plastique, son style, sa personnalité. Manet confirme une tendance, plus qu'il ne l'initie à une vision. Le jeune peintre a fait son choix, il est lucide à l'égard de lui-même et s'est fixé un objectif. Peintre de son temps, de la vie qui l'entoure, le langage plastique doit servir à l'expression de ce monde. Connaissance et curiosité, savoir-faire et ouverture partagent son ardeur. Gustave Moreau l'a parfaitement compris lorsqu'il lui déclare : « Ah ! on sent que vous avez du sang espagnol dans les veines, là-bas, en Flandre, vous êtes de votre pays. Regardez-moi ça ! Ça y est, le ton est fin, mais regardez aussi quelle solidité ! (...) c'est très bien » [29].

Cette solidité éloigne Evenepoel, d'instinct peut-être, de l'Impressionnisme, non pas de la passion des effets lumineux, de l'inattendu, de l'instantané et de sa vitalité, non pas de la couleur ou de la mise en page, mais de la technique impressionniste, de la virgule au pointillisme. Vif dans ses sentiments lorsqu'il parle, en février 1894, de « la clique des Pissarro, Luce », qui « font de l'anarchie également en peinture » [30], son jugement se fait plus

[26] Lettre à son père, 12.4.1894.

[27] Lettre à Charles Didisheim, 21.1.1897, citée in : F.E. HYSLOP, *Henri Evenepoel Belgian Painter in Paris 1892-1899*, Pennsylvania State University Press, 1975, pp. 21-22.

[28] Lettre à son père, 13.5.1894.

[29] Lettre à son père, 25.5.1894.

[30] Lettre à son père, 22.2.1894.

nuancé, plus compréhensif, sans partage pour autant, trois ans plus tard, à l'occasion des problèmes lumineux que lui pose son *Café d'Harcourt* : « il ne faut pas tomber dans l'excès de certains impressionnistes que nous vîmes autrefois aux XX (que je comprends maintenant) qui furent tellement exaspérés par cette impuissance à reproduire l'éclat des lumières, qu'ils abandonnèrent tout, dessin, métier ... » [31].

D'une part la sensibilité technique d'Evenepoel le situe dans la filière de l'art belge que nourrissent la richesse des pâtes et les nuancements de la touche ; d'autre part, vivant à Paris, il est attentif à ce qu'il peut y voir : le Louvre, on le sait, et ses trésors ; Lautrec, Forain, Willette, Chéret, dont il croise les modèles dans la rue, Moreau « d'une puissance d'évocation surnaturelle » [32], les toiles de Manet « tout à fait remarquables » [33], mais aussi Degas, « encore un maître d'une puissance magnifique et que l'on connaît trop peu » [34], Théodore Rousseau dont il admire des paysages « merveilles de couleur, de valeur, de caractère et de style » [35]. Les réticences tout comme les emballements situent bien le chemin tracé et la foulée même d'Evenepoel. Plus proche de Manet que de Monet, son langage avoisine le post-impressionnisme, les Nabis, Gauguin ou Vuillard, Bonnard ou Denis, sans qu'il y ait pour autant affiliation.

Chez Gustave Moreau, ses camarades d'atelier sont Georges Rouault qui, dès 1894, « a positivement fait un *chef-d'œuvre* » [36], Simon Bussy, Charles Hoffbauer, Charles Milcendeau dont il peindra les portraits, Henri Matisse aussi, « peintre délicat, savant dans l'art des *gris* » [37] écrit-il en mars 1896, mais qui, retour de Corse en juin 1898, rapporte « d'extraordinaires études, peintes comme par un impressionniste épileptique et fou ! ! » [38]. Evenepoel n'est pas d'accord, il le dit à son ami Matisse, alors que lui-même revient d'Algérie. Parmi les intimes, il y a aussi Paul Baignères, autre condisciple, qui l'introduit dans un monde où il cause « assez longtemps avec le jeune Proust et Henri de Régnier » [39], mais qui surtout lui servira de modèle lorsqu'il se de-

[31] Lettre à son père, 18.6.1897.
[32] *Ibid.*
[33] Lettre à son père, 13.5.1894.
[34] Lettre à son père, 2.2.1897.
[35] *Ibid.*
[36] Lettre à son père, 8.7.1894.
[37] Lettre à son père, 12.3.1896.
[38] Lettre à son père, 15.6.1898.
[39] Lettre à son père, 17.12.1894.

mande : « Dans la figure, ce qui me préoccupe, m'obsède, c'est d'en trouver la caractéristique, la profonde caractéristique, le côté particulier, inattendu. Aussi, faire des portraits, ferait mon bonheur... » [40].

L'Homme en rouge, c'est-à-dire le portrait de Paul Baignères, répond pleinement à cette envie. S'il y a quelque apprêt dans l'attitude, l'autorité chromatique, l'élégance de la figure et la distinction de la silhouette, qui se détache sur un fond de tapisserie, posent et animent à la fois cette œuvre remarquable, de deux mètres vingt de haut. Dès 1894, l'intelligence de la composition le dispute à la sensibilité du rendu. En mars de l'année suivante, le tableau terminé, Evenepoel le présente au Salon du Champ-de-Mars avec trois autres portraits : celui d'Adolphe Crespin, de la petite Henriette et de Robert Annez de Taboada. L'envoi est reçu, bien exposé [41] et la presse en parle. Evenepoel s'affirme portraitiste et s'inscrit donc dans une tradition qui, de Van Eyck et Van der Weyden à Van Dyck, s'impose à nouveau au XIXe siècle avec les Navez, Gallait, De Winne ou Van Rysselberghe. Il appartient à cette lignée et se situe au premier rang pour culminer, en 1899, avec le portrait du peintre Francisco de Iturrino, *L'Espagnol à Paris*. Evenepoel trouve, à ses côtés, des modèles privilégiés : tout d'abord Louise qu'il dessine et peint, sans relâche, avec la même attention, le même amour, en deuil, au chapeau blanc ou vert, et les enfants Henriette, Sophie et Charles (fig. 14).

Son approche de la personnalité et du mystère enfantins est étonnante. Il traduit l'imaginaire d'un enfant qui joue, qui mange, qui regarde des images ou qui tout simplement observe par la fenêtre. Même lorsque l'enfant pose pour lui, tel le petit *Charles au jersey rayé* (1898) ou *Henriette au grand chapeau* (1899), il restitue par l'expression et le regard de son modèle, la pensée ou le rêve, l'énergie bridée de l'un, l'inquiétude teintée de mélancolie de l'autre. L'individualité de l'enveloppe contient l'intensité vitale de l'être. Qui plus est, ces portraits, dont la fidélité ne peut faire de doute, se révèlent d'admirables peintures par la couleur et la mise en page. Les rayures du jersey de Charles conditionnent, par leur tracé, l'architecture rigoureuse de la composition ; les ocres et les bleus alternent et se répondent dans la chaleur et la distance. L'acuité des traits et la blondeur des cheveux rayonnent de bonheur (et sans doute de fierté paternelle) sur un fond de no-

[40] Lettre à son père, 19.1.1894.
[41] Lettre à son père, 21.4.1895.

FIG. 14. – Henri Evenepoel, *Les Images/ Portrait de Louis Charles Crespin*, 1895.
Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

tations multicolores et brillantes. Henriette, sous son chapeau de paille qui auréole le ciel, a le regard intuitif de l'adolescente qui a, de la vie, une connaissance plus grande que celle qu'elle en a vécue. Peu d'artistes ont prospecté, avec une telle justesse, le monde à la fois secret et franc, limpide et mystérieux de l'enfance.

N'eût-il été que portraitiste, Evenepoel occuperait une place de choix dans l'art du XIXe siècle. Il avait d'autres curiosités et d'autres ressources. Son sens de l'observation est sans limite, on le sait. Le lointain, l'étranger, l'inconnu le sollicitent autant que le proche. Il se promène, il circule sans arrêt, par tous les temps, dans la ville. Il a « abandonné il y a maintenant 2 ans et demi, écrit-il en décembre 1895, définitivement pour quelques années la décoration » [42]. Il remplit des carnets de croquis pris sur le vif. Le monde le fascine, le travail et la misère le touchent.

Des *Ouvriers revenant le soir du travail* saisissent son regard et il voudra traiter le sujet en grand format. Une première esquisse heurte son père, déjà échaudé par l'audace d'un autre thème. Les relations sont tendues. Gustave Moreau, quant à lui, approuve « c'est très bien (...), très senti, très puissant » [43]. Et le fils rétorque au père : « C'est un effet de crépuscule, il n'y a pas de plein soleil ! Je le regrette fort pour les personnes de la famille que cela rend tristes ! Quand je fais un tableau, je ne songe qu'à le faire bien *selon moi* ! » [44]. Dont acte, semble-t-il. Peut-être, mais l'affection et l'estime que porte Henri à son père sont profondes et l'existence à Paris dépend de sa générosité. Heureusement le *Retour du travail*, de deux mètres sur trois environ, est reçu au Salon du Champ-de-Mars. Ce thème social qui, en soi, est proche d'un Constantin Meunier ou d'un Eugène Laermans, témoigne par sa composition, sa mise en page et le contexte citadin, d'une réelle originalité. Un sentiment spontané, en accord avec le sujet, s'y révèle éloquent. Evenepoel est d'ailleurs d'opinion progressiste : « Bravo pour les socialistes et Vandervelde, ils ont toutes mes sympathies », déclarait-il [45], tout comme il affirmera des sympathies dreyfusardes.

En juillet 1896, devant une toile d'un autre genre, *Le Caveau du Soleil d'Or*, brasserie du quartier Latin, enfumée, bruyante, avec piano, chanteurs, petites femmes et étudiants, œuvre pleine d'animation, Gustave Moreau dira : « Maintenant, travaillez dans

[42] Lettre à son père, 27.12.1895.
[43] Lettre à son père, 27.1.1896.
[44] *Ibid.*
[45] Lettre à son père, 26.1.1895.

votre coin, vous avez trouvé, vous êtes *vous* » [46]. Le tableau retenu avec cinq autres, sur les huit présentés au Salon du Champ-de-Mars de 1897, y sera vendu 600 frs à un peintre américain du nom de William Dannat [47]. Un succès entraîne l'autre, et Evenepoel se voit élu membre associé du Salon. Il s'achète un Pocket-Kodak, « un véritable bijou », confie-t-il à son père [48], et se lance dans la photographie. Ses clichés, qu'il développe lui-même, se superposent ou complètent les croquis pris sur le vif et seront à la base de l'élaboration des œuvres.

Une étape reste à franchir pour parfaire sa formation et enrichir ses expériences : le voyage d'Algérie. Celui-ci aura lieu d'octobre 1897 à mai 1898. Il en avait déjà été question au début de l'année ; la santé d'Evenepoel, sans doute fragile, – il y fait souvent allusion dans ses lettres – incite son père à envisager pour lui un hiver ensoleillé. Henri n'y est pas hostile, au contraire, et en février 1896 déjà, il y trouve « un intérêt puissant » mais se déclare décidé à voir « autre chose que des surfaces », à rechercher « un sentiment inhérent à sa vie » et ajoute qu'il faut « se rappeler *l'âme des choses* de Mellery » [49]. La période algérienne d'Evenepoel a suscité de nombreux commentaires à juste titre [50], car si elle apparaît aujourd'hui comme importante dans l'œuvre du peintre, elle fut vécue par celui-ci avec difficulté.

Evenepoel passe de l'admiration à l'accablement, tantôt le pays « est sauvagement beau », tantôt il le « brutalise » [51], tantôt il « est empoisonné » [52] ou d'une « poésie intense » [53]. La sensibilité du peintre est mise à l'épreuve par l'intensité lumineuse, par « le désir ardent » [54] de peindre, la pauvreté de la population et sa beauté à la fois, le drame de l'emprise coloniale, mais aussi, plus intimement, par l'incertitude devant son travail : « je ne suis pas satisfait de mes toiles (...) je voudrais pouvoir les revoir avant de les exposer, dans la lumière de mon atelier à Paris » [55]. Néanmoins si « le soleil du pays me tue » [56], Evenepoel demeure fasciné à

[46] Lettre à son père, 8.7.1896.
[47] Lettre à son père, 26.5.1897.
[48] Lettre à son père, 9.7.1897.
[49] Lettre à son père, 12.2.1896.
[50] Entre autres P. Fierens (1947-1948), P. Haesaerts (s.d. et 1940), H. Coenen (1982 et 1983).
[51] Lettre à son père, 7.11.1897.
[52] Lettre à son père, 17.11.1897.
[53] Lettre à son père, 13.12.1897.
[54] Lettre à son père, 7.11.1897.
[55] Lettre à son père, 16.2.1898.
[56] Lettre à son père, 2.2.1898.

Tipaza, le 1er mars, « c'est beau, grand et solitaire » ; quant à *L'Annonce de la fête nègre à Blidah* qu'il a peint « je la crois assez curieuse de couleur et caractéristique » [57]. La couleur en effet s'est affranchie, peut-être pas autant que celle de Matisse au retour de Corse, mais l'écriture picturale s'est vivement libérée comme en témoignent les tableaux nègres de Blidah, tel aussi, dans le registre chromatique, le *Marché d'oranges* qui développe, en haussant les tons, l'étal du *Marchand de volailles* ou de la *Marchande de légumes* de 1897.

De retour en mai à Paris, Evenepoel y apprend la mort de Gustave Moreau, décédé le 16 avril. La perte fut cruelle, il n'en parle à son père que le 22 juin. Le maître ne l'avait-il pas essentiellement orienté ? N'avait-il pas eu, comme l'écrira Edouard Michel, « la délicatesse de guider Evenepoel tout en respectant sa profonde originalité, être parvenu à s'attacher une nature si différente de la sienne, tout en développant un talent si éloigné de ses propres aspirations ? » [58]. Le vide dut se faire sentir. Par ailleurs, Paris est agité par l'Affaire Dreyfus et le procès Zola. L'automne semble mélancolique : « je n'ai rien encore commencé de très grand », écrit-il à son père le 16 octobre et il poursuit, très amer, quelques jours plus tard : « Tu m'as fait assez souvent sentir que c'était folie que de s'obstiner à vouloir être tout simplement *peintre* ! ». Evenepoel envisage en effet le retour à Bruxelles et se console, non sans ironie : « je n'aurai plus honte de moi-même, puisque je gagnerais ma vie ! ». Il ne regrette cependant rien et pense au Salon à venir, mais, dans cette même lettre, une phrase résonne curieusement : « je prévois que c'est ma dernière année d'*artiste-peintre* ! » [59]. Sans doute ne faut-il pas y voir de la prescience, elle émeut néanmoins, mais motive peut-être, chez Evenepoel, un remarquable sursaut d'énergie qui, dans ce dernier temps de novembre 1898 à décembre 1899, donnera naissance à quelques chefs-d'œuvre.

La Fête aux Invalides (1898), qui a assimilé l'enseignement algérien, affirme son autorité chromatique, son modernisme. Sa volonté de mouvement correspond aux effets d'un instantané photographique. Trois personnages à droite, des soldats, entrent dans le champ de l'image, se dirigeant vers la gauche, et donnent naissance à une oblique. A l'avant-plan gauche, une plage de ma-

[57] Lettre à son père, 1.3.1898.

[58] Ed. MICHEL, *Henri Evenepoel*, in : *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, janvier 1922, pp. 60-61.

[59] Lettre à son père, 21.10.1898.

tière picturale, nuancée dans les ocres et les gris, mène le regard vers le rectangle blanc et le chariot d'une marchande, à partir desquels une autre diagonale, au second plan, de gauche à droite, unit un prolétaire et un couple. La mise au point des éléments relève aussi de la technique photographique. Le couple est à la limite du flou, mais l'arrière-plan y plonge totalement. La profondeur du tableau, la distance qui sépare le spectateur des diverses figures qui animent la toile, sont rendues par un effet optique, et non par les lois de la perspective. Chez les classiques le lointain serait lisible.

Quant au style, les personnages des premier et second plans procèdent sans doute de Manet et du *Fifre* qui avait tant frappé Evenepoel, ils sont proches aussi des Nabis, ils sont donc de leur temps. Le couple fait songer à Lautrec par une certaine ambiguïté ; un bourgeois et une fille ? La satire de mœurs, un climat à la Forain, à la Willette, ne sont pas absents de la toile. Le lointain est lumière et couleur, une sorte d'impressionnisme urbain, tacheté de garance, couleur des pantalons et shakos militaires. Si les couleurs affirment leur puissance, la forme aussi, par sa présence, révèle l'expérience de Blidah, par ses découpes lumineuses, la vision synthétique, la franchise du langage. L'œuvre n'en demeure pas moins – et même elle en devient – un Evenepoel, par sa richesse et sa matérialité.

L'utilisation de l'appareil photographique comme moyen d'approche et de saisie d'un sujet mérite, ici, d'être soulignée. Evenepoel en fait un usage dynamique, pourrait-on presque dire, non seulement à travers le cadrage de l'image, mais aussi par l'enseignement qu'il en retire quant à la mise au point. La photographie fut, on le sait, un adjuvant précieux pour de nombreux artistes, mais si l'on compare le présent usage avec celui qu'en fit un Fernand Khnopff, par exemple, la différence est sensible. Chez l'un, elle est auxiliaire de la vie ; chez l'autre, servante de la seule mémoire. Evenepoel n'est-il pas peintre du mouvement et de sa capture ? Khnopff n'est-il pas créateur d'images, voire d'icônes ? Le premier craignait le second, « puisque Khnopff est du jury, je dois m'attendre à tous les échecs », écrit-il à la veille du Salon de Bruxelles de 1897 [60]. La crainte peut être mère de la méchanceté, ne disait-il pas du peintre de *Memories* « que la distinction du sourire et de la retombée du pantalon tiennent lieu de caractère

[60] Lettre à son père, 28.3.1897.

et d'âme »[61] ? Sa peur n'était pas justifiée puisqu'Evenepoel fut reçu au Salon ; et, ironie du sort, Khnopff devait accueillir à Bruxelles la dépouille du jeune artiste en termes émus, sobres et clairs, déclarant : « Henri Evenepoel avait pu, en moins de six ans, produire un ensemble considérable d'œuvres qui avaient marqué, à Paris, sa place au premier rang »[62].

La production fut, en effet, considérable au cours des derniers mois, par l'ampleur des œuvres et leur qualité. Deux exemples suffisent pour en témoigner. Le 17 juin 1899, alors que le Salon du Champ-de-Mars se termine et que l'artiste donne congé de son logement et atelier – le retour à Bruxelles étant prévu en fin d'année – il écrit « je suis occupé à faire un assez grand tableau : « promenade du Dimanche au Bois de Boulogne » – puis aussi un grand portrait, d'un Espagnol, un nommé *Iturrino* »[63]. Les deux œuvres atteignent au monumental, non que le format seul y prétende. L'autorité de la composition, dont le titre sera une *Promenade du dimanche à Saint-Cloud* (fig. 15), relève, en premier lieu, du langage plastique : équilibre et dynamisme sont le fait de la disposition des masses et du dialogue des tons sombres et clairs. La disposition des personnages, leurs orientations, les pleins et les vides, le ruban continu du fond, la ponctuation des couleurs, les figures du premier plan qui vont sortir ou sortent du champ, tous ces éléments orchestrés font de ce tableau une œuvre en mouvement, et l'on pourrait ajouter, peut-être, avant le Futurisme. Même qualité picturale que dans *La Fête aux Invalides*, plus de force peut-être, avec à la limite, comme seule nuance critique, une dimension décorative. Mais est-ce un défaut chez un peintre de vingt-sept ans à peine qui doit prouver ce qu'il sait faire ?

L'Espagnol à Paris (fig. 16) est un portrait étonnant, un intense moment pictural du siècle, un des chefs-d'œuvre de l'histoire du portrait. Le vigoureux personnage sombre, grandeur nature, vêtu de sa *capa*, apporte à la place Blanche, où il se dresse, une sorte de puissance dominante et exotique. Le haut du torse et la tête chapeautée se détachent sur un fond animé où règne le Moulin Rouge. C'est ce « flou » de l'arrière-plan qui donne vie à l'œuvre, intégrant le modèle qui pose, comme *L'Homme en rouge* cinq ans plus tôt ; mais, dans l'œuvre nouvelle, le modèle cesse d'être planté devant un décor, pour devenir l'instant d'un homme saisi

[61] Lettre à son père, 19.3.1897.
[62] P. LAMBOTTE, *op.cit.*, p. 90.
[63] Lettre à son père, 17.6.1899.

dans le flux de l'existence. Émile Verhaeren avait raison de qualifier l'œuvre de « quasi parfaite (...) Sûreté dans l'exécution et la présentation, peinture ferme et complète, qualité de vision personnelle ... » [64].

FIG. 15. – Henri Evenepoel, *Promenade du dimanche à Saint-Cloud*, 1899. Huile sur toile. Liège, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain.

La victoire semblait acquise, le but s'éclairait. A Paris, le peintre exécute le portrait de Clémenceau avec un bonheur qui lui attire la sympathie de l'homme d'Etat, « nous avons fini par causer à la fin de la séance, comme deux amoureux de l'art ! » [65]. A Gand, le musée acquiert *L'Espagnol* au Salon de la ville, œuvre qu'Octave Maus considère comme « la plus personnelle, peut-être, au point de vue de la vision optique, de toutes celles que

[64] É. VERHAEREN, in : *L'Art Moderne*, 15.4.1900, p. 119.
[65] Lettre à son père, 26.11.1899.

nous offre le Salon »[66]. L'exposition au Cercle Artistique à Bruxelles est accueillie avec autant d'éloge par le même Octave Maus qui, au sujet des toiles d'Algérie, et de la *Danse* et de la *Fête* nègres en particulier, écrit dans *L'Art Moderne* : « L'impression, puissante et synthétique, est rendue avec une simplicité de moyens et une sérénité remarquables (...) morceaux âpres et frustes, aussi dépourvus de vaine littérature que de malices techniques... »[67]. Il invite d'ailleurs leur auteur à exposer à la Libre Esthétique en 1900.

Evenepoel est devenu lui-même, il accomplit ce qu'il formulait deux ans plus tôt : « Le difficile est de savoir où commence l'interprétation ? Car il en faut une ! Je crois qu'il faut un choix ; d'ailleurs par l'œil déjà il se fait malgré vous ! Il faut attirer l'attention sur une partie du tableau ou du portrait, l'écarter dans une autre, faire des sacrifices et c'est seulement après cela qu'on arrive à avoir fait une œuvre *personnelle* ! et non celle d'un copiste qui ne pense pas et photographie simplement et froidement ce qu'il a devant les yeux ! ! »[68]. Evenepoel, maître de son désir, le réalise en œuvres et, à travers elles, se réalise. En quelques années, le chemin est tracé, clairement, mais le 1er décembre 1899, il fait part à son père de malaise et meurt, dans la nuit du 27 au 28, d'une hémorragie interne, causée par le typhus. Il avait conquis son présent, l'avenir paraissait disponible.

Au lendemain du décès, Octave Maus confirme : « Henri Evenepoel, l'un des jeunes peintres belges qui donnaient les plus belles promesses et qui, déjà, à vingt-sept ans ! avait réalisé un ensemble considérable d'œuvres de réel mérite » et qui était, ajoute-t-il, « apte à démêler d'un coup d'œil et à exprimer dans leur synthèse les caractères essentiels d'une figure ou d'un site »[69]. Ces lignes résument excellemment, à leur tour, le peintre et son œuvre. A Paris, Arsène Alexandre dans *Le Figaro* est du même avis : « M. Henri Evenepoel, parmi les jeunes exposants du Champ-de-Mars, était un des plus remarqués. Il avait l'intelligence vive et neuve des spectacles de la vie moderne, des dons de dessinateur, du mouvement, un sens de coloriste à la fois très riche et très soutenu »[70].

[66] O. MAUS, in : *L'Art Moderne*, 1.10.1899, p. 326.
[67] Id., in : *L'Art Moderne*, 12.11.1899, p. 379.
[68] Lettre à son père, 10.2.1897.
[69] O. MAUS, in : *L'Art Moderne*, 31.12.1899, p. 435.
[70] A. ALEXANDRE, in : *Le Figaro*, 30.12.1899, cité in : Ed. MICHEL, *op.cit.*, p. 51.

FIG. 16. – Henri Evenepoel, *L'Espagnol à Paris*, 1899. Huile sur toile.
Gand, Musée des Beaux-Arts.

Paroles de circonstance, goût du moment ? Quelle sera la fortune critique de l'artiste ? Il ne reçut pas, faut-il le dire, que des éloges de son vivant. Il fut accusé « de dessiner des caricatures, des charges, d'une laideur excessive et voulue » [71] ; on lui reprochait – même son père, on le sait – de peindre le labeur, le monde quotidien et sa classe pauvre. Va-t-on reprocher à un artiste son humanité ? Le culte des sujets nobles régnait toujours et les reflets du vécu, des inégalités sociales, de la misère matérielle ou morale, étaient classés en marge du grand art, dans la catégorie de la satire de mœurs bien plus réelle, bien plus vivante, à travers Lautrec ou Forain, que dans les œuvres léchées des maîtres de l'académisme ! Il faut se souvenir, de plus, qu'Evenepoel appartenait à la famille des Stevens et des De Groux qui, dès les années 1850, instauraient le réalisme fondé davantage sur l'observation que sur la volonté d'une démonstration à la manière d'un Courbet. Mais les tenants de l'art officiel, à la fin du siècle encore, ne pouvaient admettre que l'œuvre d'art se veuille autre chose qu'un objet de beauté.

Ainsi en 1898, à l'occasion de l'exposition du Cercle Artistique, Octave Maus est-il obligé de parer les attaques : « Certaines toiles de M. Evenepoel côtoient la caricature, écrit-il dans *L'Art Moderne*. Mais la vision est d'une subtilité rare, dans la gamme sombre affectionnée par le peintre et qui s'accorde avec l'amertume de ses constatations » [72]. La vitalité de l'œuvre est donc multiple ; par ses sujets, elle réfléchit son temps dans des gammes diverses, le social, l'intime, l'animation urbaine, le portrait et sa puissance psychologique, le paysage, le monde de l'enfance, un certain attrait de l'exotisme. Et, dans chaque domaine, l'artiste cherche et trouve le vocabulaire et la syntaxe qui s'accordent, car il ne peut se limiter à la seule image, aux seuls reflets fidèles, photographiques, du spectacle observé. L'art d'Evenepoel est d'accorder un langage plastique en réponse à l'acuité de son regard. La main suit le cœur ; l'arabesque, le trait, le cerne, soulignent et précisent, insistent et résument, prolongent les croquis, trouvent dans l'eau-forte d'autres intensités et cherchent dans l'affiche l'éloquence des synthèses. Evenepoel n'était-il pas, selon son camarade Simon Bussy, « un artiste sentant vivement la vie » [73] ?

[71] P. LAMBOTTE, *op.cit.*, p. 96.
[72] O. MAUS, in : *L'Art Moderne*, 9.1.1898, p. 16.
[73] S. BUSSY, cité in : M. O. MAUS, *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1980, p. 250.

La participation post-mortem du peintre au Salon de la Libre Esthétique de 1900 conditionne la physionomie de l'exposition. « Elle était expressive et grave, écrira Madeleine Octave Maus dans *Trente années de lutte pour l'art*, particulièrement marquée par un ensemble de peintures d'Henri Evenepoel » [74]. « Fallait-il donc, ajoutait Émile Verhaeren, que la mort intervint à une telle heure de conquête et de victoire ... » [75]. A Paris, le peintre, présent à la section belge de l'Exposition Universelle de 1900, « s'affirme ici avec une force admirable », déclare le critique Gustave Geffroy, et Roger Marx, dans la *Revue Encyclopédique*, confirmait : « Parmi les peintres de la génération présente, il en est peu que semblait attendre un plus superbe avenir (...) Evenepoel unissait une curiosité des modes d'expression nouveaux ; en même temps il recherchait l'ampleur du dessin, la richesse du coloris, la liberté et le gras de la facture si chers à l'école flamande » [76]. S'agit-il d'hommages ultimes ? Il semble que non. Paul Lambotte, en avant-propos de la première monographie consacrée à l'artiste en 1908, note : « Henri Evenepoel, mort depuis huit ans déjà, peut être aujourd'hui encore situé aux côtés d'un Emile Claus, d'un Fernand Khnopff, d'un Léon Fredéric, d'un Albert Baertsoen, d'un James Ensor, d'un Théo Van Rysselberghe, d'un Eugène Laermans. Tel est l'avis des peintres et celui des critiques. L'Art d'Evenepoel est si vivace, si sain, si spontané, si conforme aux dernières préoccupations et aux recherches les plus récentes, qu'il a paru logique de n'organiser nulle part, en Belgique ou à l'étranger, même encore en 1907 (Venise, Vienne, Mannheim, Paris – section belge au Salon d'Automne), une exposition quelque peu représentative de notre Ecole contemporaine sans y comprendre de ses œuvres. Disparu le Peintre semble donc toujours participer à la lutte » [77].

Une exposition Henri Evenepoel est organisée à la Galerie Giroux en 1913 ; elle réunit 162 numéros dont 136 peintures ; et il n'est pas sans intérêt de souligner que c'est Georges Giroux qui lancera, à cette époque, ce que l'on nommera par la suite le Fauvisme brabançon, à savoir les Rik Wouters, Fernand Schirren, Ramah, Jean Brusselmans, Jos Albert, Wilhelm Paerels, Charles Dehoy. Or, Evenepoel ne trouve-t-il pas sa place dans les prémices de ce courant ? Puis viendra la guerre et, au lendemain de

[74] M. O. MAUS, *op.cit.*, p. 242.
[75] É. VERHAEREN, *Ibid.*
[76] G. GEFFROY et R. MARX, cités in : Ed. MICHEL, *op.cit.*, p. 51.
[77] P. LAMBOTTE, *op.cit.*, p. 1.

celle-ci, d'autres tendances, d'autres orientations, groupes ou écoles, l'Expressionnisme flamand et le deuxième groupe de Laethem avec Permeke, De Smet et Van den Berghe, l'Abstraction et la Plastique pure, le Surréalisme. L'œuvre d'Evenepoel n'est pas oubliée pour autant, de ses tableaux figurent entre 1921 et 1931 à toutes les expositions d'art belge dans le pays, mais aussi à Lisbonne, Paris, Londres, Stockholm, Venise (à la Biennale en 1929), à Copenhague, aux Pays-Bas.

Le Cercle Artistique de Bruxelles avait organisé une exposition Henri Evenepoel en 1923 et Edouard Michel, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de Paris, consacrait un bel article au peintre un an plus tôt ; il se demandait entre autres, comment, « après le grand bouleversement de 1914 (...) se comporte la jeune gloire d'Evenepoel, ce qu'elle représente pour les générations actuelles, si différentes de leurs aînées ». L'historien de l'art français insiste sur ses dons : « avec la couleur, il saisit le caractère, l'essentiel », mais aussi « si heureusement associés de style, d'intelligence des anciens, de sentiment profond pour la vie moderne », « cette horreur pour le poncif et le conventionnel, cette passion pour la vérité », et l'œuvre qui en résulte, estime Edouard Michel, est digne « de servir d'exemple et de soutien à tous les jeunes artistes qui cherchent et peinent à leur tour, souvent au milieu de si cruelles difficultés, pour rendre un peu de cette beauté moderne qu'Evenepoel a servie » [78].

La première *Exposition Rétrospective* a lieu en 1932, à la Galerie Giroux, et Paul Lambotte déclare, en préface au catalogue, qu'il retrouve toutes les qualités qu'il avait soulignées, vingt-cinq ans plus tôt, dans sa monographie [79] ! La rétrospective compte 177 peintures, 150 dessins, aquarelles et pastels, 21 eaux-fortes et lithographies, et 5 tapisseries.

La pérennité du peintre paraît bien assurée. Elle se renforce encore, de curieuse manière, avec quelque équivoque, au cours de la seconde guerre mondiale. Lorsque Paul Haesaerts parle en 1942 d'un *Retour à l'humain* et groupe sous le vocable *animisme* « une nouvelle tendance de l'Art Belge », il en fait remonter la filiation « en toute première part vers Henri Evenepoel et vers Jakob Smits, peintres par excellence de l'être humain dans son entièreté, dans sa complexité, son unité et son mystère » [80].

[78] Ed. MICHEL, *op.cit.*, pp. 52, 53, 56, 57, 61.

[79] P. LAMBOTTE, préface à *Henri Evenepoel. Exposition Rétrospective*, Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 1932, pp. 9-12.

[80] P. HAESAERTS, *Retour à l'humain*, Bruxelles, (1942), pp. 25-26.

L'Animisme, selon Haesaerts, réunissait des artistes tels que Dasnoy, Van Overstraeten, Van Dijck, Stobbaerts, Vinck, Maes, Wolvens, Leplae et Grard. Mais le caractère intimiste, voire humaniste, de ces artistes existait déjà chez eux avant la guerre, on le sait, et n'était pas motivé, sous l'Occupation, par un rejet de l'Expressionnisme ou une hostilité de circonstance à l'égard du Cubisme et du Surréalisme [81].

Sans doute, à la fin des années trente, l'évolution artistique traduisait-elle des hésitations et des inquiétudes. Les événements n'étaient pas faits pour rassurer, ni la guerre d'Espagne, ni les ukases de l'art dégénéré ou du Réalisme socialiste. Paul Haesaerts avait peut-être raison de dire : « un Evenepoel n'avait-il pas à la fois le style, le charme, la tendresse et la profondeur – la force aussi – que recherchaient les peintres nouveaux ? Toute son œuvre ne baignait-elle pas dans cette atmosphère de « réalisme poétique » qui était aussi la leur ? » [82]. Oui pour Evenepoel, mais le moment était mal choisi pour exprimer ou faire croire qu'en 1940-1944 le climat dominant était celui qu'avait vécu le peintre de la *Fête aux Invalides* !

L'évocation d'Evenepoel en ce temps-là ne fut pas que négative et l'exposition relativement importante de son œuvre – une centaine d'œuvres en temps de guerre – aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, de décembre 1942 à janvier 1943, dut exercer un impact sur les jeunes artistes qui préparaient la relève, dans les salons *Apport* de la Galerie Apollo, à savoir les futurs membres de la Jeune Peinture Belge. L'influence cependant ne se ferait pas, cette fois, dans le sens du resserrement intime, du murmure et de la demi-teinte, mais bien de la libération ! Et l'on peut songer à Louis Van Lint, Gaston Bertrand, certainement à Anne Bonnet, et pourquoi pas à Lismonde car le dessin chez Evenepoel est aussi majeur.

La seconde moitié du XXe siècle s'inaugure en 1953, au Musée d'Anvers, avec une nouvelle et importante rétrospective. Il n'y a donc pas solution de continuité de la présence du peintre dans l'actualité de la vie artistique. Présence aussi en 1948 à la Biennale de Venise, en 1950 à Lyon, comme il sera présent dans le *Panorama des Arts plastiques contemporains* de Jean Cassou en 1960, et cette dernière présence est justifiée ; Walter Vanbeselaere dans

[81] Ph. ROBERTS-JONES, Introduction à *La Jeune Peinture Belge 1945-1948*, Bruxelles, Crédit Communal, 1992, pp. 9-10.

[82] P. HAESAERTS, *op.cit.*, p. 27.

la préface de l'exposition d'Anvers notait à juste titre : « la nouveauté de sa vision nous fait pressentir l'avenir ; il fera figure de précurseur, bien que par sa mort hâtive il n'aboutira jamais aux ultimes conséquences » [83].

Le centenaire de la naissance fut célébré, trop modestement sans doute, en 1972 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, dans les locaux provisoires du Musée d'Art Moderne en réunissant seulement, faute de place, les œuvres appartenant aux collections publiques en Belgique. L'ensemble s'élevait à 51 toiles, ce qui prouvait, tout au moins, l'estime dont jouissait Evenepoel dans son pays par ce nombre relativement élevé et qui groupait la plupart des chefs-d'œuvre. Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, une regrettée collaboratrice et qui était alors le meilleur et le plus érudit des connaisseurs d'Evenepoel (on lui doit aussi l'excellente notice de la *Biographie Nationale*) avait assumé l'organisation de l'exposition et la rédaction du catalogue. Je disais en préface : « Fêter la naissance, c'est fêter la vie. Qu'il s'agisse d'un centenaire, et même si les années furent, paradoxalement, avares à l'homme, la volonté d'un artiste peut tromper la mort. Henri Evenepoel vit. Son œuvre, marquée par un choix de signes puisés dans le quotidien, dans l'amitié ou dans l'amour, demeure animée par les liens que le peintre a su nouer entre le regard, le cœur et la main. Œuvre merveilleusement attentive dans l'émerveillement du monde de l'enfance, œuvre intensément vivante dans le saisissement de l'instant qui passe, œuvre profondément sensible dans l'approfondissement, non d'un simple modèle, mais d'une figure contemplée et cernée. Ouvert à l'admiration comme au conseil, Evenepoel a su affirmer, dans la brièveté du temps qui fut le sien, son désir d'exister. Peintre de son époque, des rythmes et des couleurs, il échappe cependant à l'anecdote par son sens de la mise en page, son souci de nourrir la composition, sans perdre pour autant la vivacité du sentiment initial. Original de ce fait, novateur souvent, à son insu même dans sa période algérienne, Henri Evenepoel vit aujourd'hui parmi les maîtres de l'art moderne » [84].

A mon tour, plus de vingt ans après, je souscris encore à ce sentiment. Depuis lors des recherches ont été faites, des pages écrites, telles celles du livre de Francis E. Hyslop à la Pennsylvania

[83] W. VANBESELAERE, in : *Evenepoel*, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, 1953, p. 10.

[84] Ph. ROBERTS-JONES, Préface à *Hommage à Henri Evenepoel*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1972, p. 5.

State University aux Etats-Unis en 1975, des précisions acquises, elles n'infirment en rien l'éclat d'un peintre mais confirment le rayonnement d'une œuvre. Tout n'est pas fait pour autant, dans le domaine de l'art, toujours la recherche demeure, heureusement, qui débouche, entre autres, sur le présent ouvrage [85].

Certains peuvent estimer aujourd'hui que l'approche d'Evenepoel relève du détail et que le concept de l'œuvre n'a que faire du journal intime de l'auteur. C'est ignorer tout de la création et de la gestation, de l'alchimie diront les uns ou de la cristallisation au sens stendhalien du terme, c'est croire que la trouvaille ou le hasard suffisent, alors qu'ils ne sont au mieux qu'un point de départ ou l'heureuse rencontre. Seuls, ils surprennent ou divertissent, satisfont peut-être l'audimat de l'instant. Homère, Shakespeare, Dante, Novalis exigent plus, de même que Van der Weyden ou Titien, Bruegel ou Georges de La Tour, Watteau ou Ensor, Marcel Duchamp ou Magritte, Mark Rothko ou Francis Bacon, et bien d'autres qui travaillent aujourd'hui.

Henri Evenepoel exigeait plus. Il se fait qu'il a laissé de nombreuses traces de son passage outre ses œuvres majeures, lettres, photos, dessins, des renseignements sur lui-même et son temps, sur ses ambitions et son entourage. Et, curieusement, son œuvre s'anime, devient plus proche, plus humaine à travers les détails d'une vie, les confidences quotidiennes, et, surprise également, le tableau accueille davantage, se fait plus lumineux, plus présent, lorsque l'on sait l'effort auquel il répond et si l'on sait, par ailleurs, qui furent Louise, Henriette ou Charles... Cela n'ajoute rien aux jeux essentiels des formes et des couleurs, mais cela peut aider à la compréhension de leur bonheur ou de leur échec. Quelques-uns ne prétendent-ils pas que l'art serait ou pourrait être l'homme ajouté à la nature, c'est-à-dire une certaine approche de soi-même et des autres et d'un univers qui ne cesse de s'accroître ?

1993

[85] Divers auteurs, *Henri Evenepoel*, Bruxelles, 1994.

Eugène Laermans, l'homme et l'horizon

« cela est vivant et cela sera victorieux »
Émile Verhaeren, 1892.

On dirait, aujourd'hui, qu'il était mal entendant alors qu'il fut sourd dès l'enfance, qu'il s'exprimait avec difficulté alors qu'il était inaudible, qu'il était mal voyant alors qu'il mourut aveugle. La crudité des termes est plus fidèle au temps d'Eugène Laermans, à une époque sans fard et sans hypocrisie, sans aide sociale, sauf le bon cœur et les bonnes œuvres – non négligeables certes – mais où grondent la révolte et la dénonciation de l'injustice. En ces domaines, les artistes furent souvent exemplaires.

Au premier coup d'œil, Laermans témoigne : des sites de banlieue, tristes, des murs de cimetière, des êtres isolés, perdus, des automates, des foules en marche, des marginaux, des paysans courbés sous la nuée, des couleurs et des ombres fortes, le tout tracé avec puissance. Il ne dénonce pas pour autant ; il peint ce qu'il voit autour de lui.

L'artiste appartient à un milieu bourgeois, son père est caissier de banque et deviendra conseiller communal à Molenbeek-Saint-Jean, où Eugène naît en 1864, et où sa mère tient une boucherie. Les problèmes matériels ne hantent pas le foyer, mais bien la maladie. A onze ans, la fièvre typhoïde ou une méningite [1] frappe le jeune garçon ; s'il en réchappe, il reste plongé dans le silence de la surdité qu'accompagne forcément un problème de diction.

[1] G. VANZYPE, *Eugène Laermans*, Bruxelles, 1908, p. 5, parle « d'une fièvre typhoïde » ; A. EGGERMONT, *La Vie et l'Œuvre d'Eugène Laermans*, Bruxelles, 1943, p. 13, et F. MARET, *Eugène Laermans*, Bruxelles, 1959, p. 5, parlent de méningite.

La communication avec le monde extérieur est à jamais entravée. Seul demeure le regard, dès lors la solitude, les malentendus, les sautes d'humeur...

La lecture nourrit la curiosité et meuble l'intelligence de l'enfant, l'école communale de dessin est un banc d'apprentissage, où la volonté compense la maladresse, une épreuve de vie également, car les autres se moquent de ce camarade étrange. A l'Académie de Bruxelles, entre 1887 et 1889, les relations avec l'entourage ne sont pas meilleures et son maître Jean Portaels, dans l'absence d'un dialogue, lui accorde peu d'attention. Sans doute est-ce la nécessité qui le forme et les séances de pose, suivies pendant dix ans à l'atelier « La Patte de Dindon », cabaret de la Grand'Place [2].

Le métier devient solide et l'image se veut réaliste. Laermans s'inscrit dans la tradition du temps et du lieu, ce souci du réel qui caractérise l'art belge depuis sa renaissance officielle, avec les tenants de la Société libre des Beaux-Arts de 1868, et quelques précurseurs tels Charles De Groux et les frères Stevens dès 1848. Ses modèles ou ses sources d'inspiration sont ce qu'il voit : les limites d'une ville qui ne cesse de s'étendre, la campagne proche où il se promène, attentif aux types humains qu'il croise, aux chaumières, aux étangs qu'il côtoie, aux travaux de la terre et des hommes qu'il observe, mais également ce qu'il lit, de Jules Verne à Henri Conscience, de Rabelais à Charles De Coster, de Georges Eekhoud à Émile Verhaeren, sans oublier Baudelaire dont il illustre *Les Fleurs du Mal* à la manière de Félicien Rops. Un accident de parcours, peut-être, mais notable, puisqu'il se situe sur le chemin du Symbolisme.

La personnalité s'affirme et atteint la maîtrise du savoir-faire et de l'observation vers 1890, avec *Un Bonhomme* ou *Le vieux jardinier*, personnage assis, savamment modelé d'ombres et de lumières, les mains sur les genoux, vêtu d'un velours aux tons changeants, le regard lointain, la casquette sur le crâne, et témoignant d'une grande dignité humaine [3]. *Reflets*, la même année, joue,

[2] A. EGGERMONT, *op. cit.*, p. 23.

[3] L'œuvre, citée dans la littérature (Vanzype, Colin, Eggermont, Maret) sous le titre de *Un Bonhomme* ou de *Portrait d'un bonhomme*, datée en général de 1889, a figuré dans la vente de l'atelier Laermans chez Fiévez en 1942 sous le nom *Le vieux travailleur*. Achetée par le Musée de Bruxelles, elle est inscrite à l'Inventaire sous le titre *Le vieux jardinier (Nardus)*. L'examen du tableau révèle deux signatures : « Eug Laeremans/1890 » et « Eug Laermans » ; au revers, diverses indications, d'une même écriture, précisent entre autres *Portrait d'un bonhomme* et *Le portrait de Nardus*. Notons, par ailleurs, que les dates mentionnées dans le présent texte sont reprises, sauf exceptions, au catalogue de Colin, dressé du vivant du peintre.

comme le titre l'indique, avec les effets du jour sur la robe d'une jeune femme, sans doute la servante Marie qui posait volontiers et dont on retrouve d'ailleurs le *Profil de jeune fille* en 1894, plein de tendresse avec un accent sensuel que ménage une blouse entrebâillée.

Les scènes villageoises et les sites campagnards retiennent avant tout l'attention. L'expressivité se traduit par l'accentuation des traits physionomiques, par la simplification, voire la déformation des corps, et l'on parlera de charges et de caricatures. L'humain cependant n'est pas le seul objet d'une observation apparemment réductrice, le paysage également est ramené à ses éléments essentiels. La vision se veut globale.

Le goût de Laermans pour le milieu rural éveille forcément des analogies avec Bruegel. A trois siècles de distance, ce sont en effet les mêmes mouvements d'homme et de terrain : ces paysans de père en fils et ce Pajottenland aux éclats de soleil et aux écrans de brume. Le parallélisme, abondamment souligné, reste superficiel et se résume presque toujours aux sujets. Or, l'intérêt pour le monde paysan est une constante de l'art et, dans le Nord, remonte, au-delà du génial Bruegel, à Dürer, Lucas de Leyde, Van der Goes et aux *Très riches Heures du Duc de Berry* pour ne citer que quelques noms. Simple affinité de motifs donc ; ce qui importe dépasse toujours l'anecdote.

Un historien de l'art allemand, Richard Muther, s'approche de la vérité lorsqu'il estime, en 1904, que l'héritage est « la façon magistrale dont il sait transporter les choses contemporaines dans le temps, fondre l'individuel dans le typique » [4]. La comparaison avec d'autres artistes, sollicités par des thèmes voisins, pourrait le confirmer. Si l'on songe à Jakob Smits ou à Léon Frédéric – tous deux préoccupés par la réalité et la condition paysanne – le premier, en mystique, part en quête d'une lumière qu'il veut concrétiser sur sa toile, et le second pousse le souci du vrai jusqu'à une apparence quasi photographique. Par ailleurs, il y a chez Smits une confiance religieuse et chez Frédéric un certain sourire, que l'on ne trouve pas, ou rarement, chez Laermans, et que l'isolement de ce dernier dans le monde explique certainement, au même titre que l'absence d'un idéalisme formel incarné par Constantin Meunier dans *Le Débardeur*. La vision de la société, qui hante Goya après 1892, ne gagne-t-elle pas en âpreté ce que l'homme perd en écoute ? Mais si l'acuité visuelle compense la

[4] R. MUTHER, *La Peinture Belge au XIXe Siècle*, Bruxelles, 1904, p. 127.

perte d'information des autres sens, encore faut-il que la sensibilité de l'expression y réponde par un langage plastique. Les *Caprices*, les *Désastres de la guerre*, les peintures noires de l'Espagnol en fournissent la preuve. Il en est de même chez Laermans.

Dès 1890, il participe aux expositions du groupe Voorwaerts et, quatre ans plus tard, il est invité à la Libre Esthétique. Les thèmes sociaux requièrent l'attention. Ainsi *Soir de grève* (1893) se voit-il discuté, diversement apprécié : certains regrettent « l'exagération caricaturale » mais reconnaissent « la fougue », d'autres déclarent « Imagerie peut-être, mais singulièrement éloquente ». Maurice des Ombiaux se montre critique : « la foule, dit-il, a l'air d'une rue mal pavée » [5]. L'image est juste et certainement voulue par le peintre, les têtes des manifestants sont juxtaposées tels des blocs de pierre et se perdent dans l'anonymat du nombre. N'est-ce-pas précisément parce que la route est « mal pavée » qu'elle est vivante ? Lorsque Laermans, un an plus tard, réutilise l'effet, avec un meilleur agencement, la *Foule* (1894) devient compacte et inerte !

Les têtes ne sont d'ailleurs qu'un élément du tableau, une horizontale en quelque sorte, portée par des hommes en marche. Le mouvement est ici essentiel, qui se résume en une courbe traversant l'œuvre du coin inférieur droit au supérieur gauche. Elle part de la main d'un enfant en pleurs, qu'une femme entraîne derrière elle – enfant qui n'a que faire dans ce bain d'adultes ! – et aboutit dans le haut du ciel, à l'extrême pointe du drapeau rouge. Pour atteindre ce point symbolique, la courbe passe de l'enfant à la jupe de la femme, s'interrompt et se voit reprise par chacun des hommes en marche au premier plan, comme une scansion futuriste, avant de gagner son sommet.

Les lignes, l'arabesque, les formes (têtes, canal, usine, ciel), les couleurs à dominantes bleue, rouge et blanche sont le tableau, c'est-à-dire l'expression du thème et de son émotion, bien plus que les moyens de figurer un sujet. On songe à Matisse qui dira quelques années plus tard : « La composition est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments » [6]. En 1893, Laermans répond à cet esprit.

[5] S.C., *Le Salon de la Libre Esthétique*, in : *Le Patriote*, Bruxelles, 25.2.1894 ; X., *La Libre Esthétique*, in : *La Gazette*, Bruxelles, 19.2.1894 ; M. DES OMBIAUX, *Exposition de la Libre Esthétique*, in : *La Justice*, Bruxelles, 4.3.1894.

[6] H. MATISSE, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 42.

Le thème plastique des *Émigrants* est tout aussi éloquent ; deux versions au moins en fournissent la preuve : une esquisse de grand format du Musée de Bruxelles (156 x 211cm) et le panneau central du Musée d'Anvers. Les compositions ne sont guère différentes : même groupement d'hommes et de femmes, en mouvement de droite à gauche. Le caractère cinétique est admirablement rendu par la scansion répétée et le rythme de la foule en marche. Le Futurisme pouvait être évoqué déjà au sujet de *Soir de grève*, ici l'effet est plus évident encore. Les personnages qui viennent du fond de la composition, à droite, semblent se pencher en avant, ceux qui sortent à gauche se redressent pour regarder ce qu'ils quittent. Si les enjambées repétitives conquièrent et occupent toute la largeur de l'espace, les corps, par contre, paraissent se serrer les uns aux autres. Un mouvement d'accordéon se crée ainsi, ouvert vers le bas, fermé vers le haut.

La forme pyramidale et tronquée, dont la partie supérieure est la ligne des têtes, reprise par celles du fleuve et du ciel, constitue le volume de l'œuvre. Volume que le panneau d'Anvers densifie par rapport à l'esquisse, plus écrite, plus fluide, et qui traduit l'émotion que le sujet évoque. Faut-il parler *a contrario* de lourdeur ? Certes pas, l'autre version, davantage modelée, fait ressortir les masses de l'avant-plan mais n'immobilise pas, en ce faisant, la composition. Laermans a, de plus, modifié sensiblement les lumières. La route, au premier plan, est passée du clair au sombre, le ciel par contre s'est dégagé. Le lointain ne traduit plus le même climat, le tragique s'est accru. Si les émigrants demeurent sur la même rive, si la barrière de l'eau les sépare toujours du village tranquille et de l'horizon lumineux, ils s'éloignent encore de la sécurité. L'esprit est autre, mais les détails d'humanité persistent – tel le signe d'amitié entre un enfant et un chien – et des ponctuations de couleurs ou de clarté éveillent l'une ou l'autre figure, rehaussent quelques fichus sur la tête des femmes.

Dans les deux versions, l'œuvre est, chaque fois, une expression picturale et formelle et non une narration ou l'illustration d'un événement, quoique Laermans en puisât l'anecdote dans le roman de Georges Eekhoud, *La Nouvelle Carthage*, publié en 1888 et réédité précisément en 1892. Le peintre rend d'ailleurs hommage à l'écrivain dans un beau dessin en couleurs, *Étude pour les Émigrants* (fig. 17), dédié « à Georges Eekhoud, son admirateur et ami, Eug. Laermans 1895 ». La composition, en hauteur cette fois, reprend les deux personnages du centre droit. Il ne s'agit pas d'un croquis préparatoire, pris sur le vif, ou d'une recherche de mise

FIG. 17. – Eugène Laermans, *Étude pour les Émigrants*, 1895.
Fusain, pastel, aquarelle sur papier. Bruxelles, Galerie Tzwern.

en place, mais d'une vision autre du thème avec des éléments identiques – les deux figures principales – et des regroupements distincts. Ainsi l'horizon est-il abaissé et l'eau du fleuve mise à hauteur d'homme ; la flèche de l'église est déplacée et, derrière elle, le ciel s'irradie. Les deux personnages tournent leurs regards vers ce point ; on pourrait même croire que c'est vers là qu'ils tendent ... Regret ou espoir, il s'agit, pour le moins, d'une autre résonance.

L'anecdote n'importe donc pas, la force expressive de l'œuvre existe par elle-même. « Je plains, écrira plus tard Paul Colin, ceux qui, pour les admirer, ont besoin de se rappeler (et de connaître) l'histoire des grèves minières du Borinage et la maladie de la pomme de terre en Flandre » [7]. Sans doute. Laermans, à l'image d'un Courbet, dépasse le fait décrit et crée des œuvres d'art. Le thème demeure néanmoins, prétexte ou idée, parce qu'il fut ressenti et vécu, et que l'artiste éprouva le besoin de l'exprimer. *Soir de grève* s'affirme, pour cette raison même, un chef-d'œuvre de l'art social, et *Les Émigrants* sont toujours l'image des hommes ballottés à travers la nuit des temps, comme ceux d'un Daumier dans son bas-relief, lui aussi d'un modernisme étonnant.

L'œuvre figurative, pour vivre, doit être animée puisqu'elle évoque. Le désir d'aucuns de gommer le sujet au seul profit d'un équilibre ou d'un dynamisme, d'un accord ou d'une dissonance, est aussi vain que de chercher un souvenir de paysage chez les tenants de la Plastique pure. Les hommes en marche de Laermans répondent à un motif ou à un appel différent selon qu'ils suivent en 1892 un drapeau ou *L'Enterrement du paysan*, qu'ils sont frappés par *Un Coup de tonnerre* (1894), qu'ils incarnent *Une Tribu prophétique* (1896) ou qu'ils prennent, très simplement, *Le Chemin du repos* (1898), et, dès lors, le tableau en formes, rythmes, lignes et couleurs, répond avec plus ou moins de bonheur et de sensibilité à l'ambition expressive de son créateur.

Les échos de l'œuvre peuvent également varier, dans le temps, en fonction de la densité humaine de son projet et d'une éventuelle pérennité. De son vivant, en cette fin de siècle, Laermans retient l'attention, certains critiquent son audace, d'autres la louent ; on en parle, il ne peut laisser indifférent. Les arts plastiques sont alors multiples et foisonnants en Belgique. Le cercle des XX a vécu, mais la Libre Esthétique bat son plein. Henri Evenepoel meurt en 1899, l'année où Gustave Van de Woestyne

[7] P. COLIN, *Eugène Laermans*, Bruxelles, 1929, p. 14.

s'installe à Laethem-Saint-Martin. George Minne achève la *Fontaine des agenouillés* en 1898 et Victor Horta, l'Hôtel Solvay en 1900. Le grand Guillaume Vogels est décédé quatre ans plus tôt, James Ensor a peint ses masques et affirmé son génie, Constantin Meunier triomphe à Paris en 1896, Fernand Khnopff a investi la mémoire et la réclusion, le pointillisme de Théo van Rysselberghe achève la *Promenade* en 1901 et Jakob Smits, la même année, met une dernière touche au *Symbole de la Campine*. Bien des choses sont encore à venir, de Spilliaert au Fauvisme brabançon, à Permeke et Van den Berghe, de Joostens à l'abstraction, à 7 Arts et Het Overzicht.

En 1899, Laermans expose à la Maison d'Art et dans la revue qui porte toujours bien son titre, *L'Art Moderne*, Edmond Picard – formant avec Octave Maus et Émile Verhaeren le comité de rédaction – s'écrie : « Saluons ! Saluons bien bas ! Voici un Maître ! Un maître de chez nous, non seulement par la naissance (qu'importe ce hasard futile !), mais par l'Âme, par l'emploi instinctif (pour rendre les visions esthétiques flottantes en lui) des éléments, sol et êtres, du milieu spécial, dans lequel il a vécu et qui, lentement, a formé son cerveau, son œil, sa main, ce qui pense, ce qui voit, ce qui agit par cette petite matérialité, la brosse, sur cette autre, en soi insignifiante matérialité, la toile, pour transcréer l'ŒUVRE, c'est-à-dire un foyer magique projecteur d'émotion » [8]. Le ton est donné, il est dithyrambique et sonne sa fin de siècle, avec ses majuscules, ses détours, sa volonté de convaincre et ce, pendant deux pages et demi. On parlait d'art en ce temps dans les hebdomadaires ! Picard exprimait, malgré ce style art nouveau et fleuri, un sentiment sincère puisqu'il devait acquérir une toile peinte cette année-là, *Le Sentier* (fig. 18). Se croyait-il prophète, lorsqu'il ajoutait : « ces admirables peintures, dont plusieurs (ceci est aussi certain que le jour de demain) orneront les musées dans le Futur... » [9] ? Car ce même tableau devait entrer au Musée de Bruxelles en 1975 grâce à une généreuse donatrice.

L'œil d'Edmond Picard était judicieux, l'œuvre porte et résume en elle la personnalité du peintre, son tempérament, ses qualités, sa vision. Une famille de paysans, l'automne venu, transporte le bois et les fagots récoltés pour l'hiver, en suivant un sentier accidenté, et se profile sur un vaste paysage. Le sujet chargé

[8] Ed. PICARD, *Eugène Laermans. A la Maison d'Art*, in : *L'Art Moderne*, Bruxelles, 12.2.1899, p. 49.

[9] *Ibid.*, p. 50.

d'émotion, sans aucun misérabilisme ou souci d'anecdote, montre précisément la cohésion de la nature et de l'homme sur le chemin de la vie, où chacun porte son fardeau, seul ou avec les siens. La simplification des formes vise au monumental et annonce l'Expressionnisme flamand. La démarche n'a rien de systématique, le volume et le contenu s'épousent étroitement, on y trouve une méditation formelle sur la condition humaine.

FIG. 18. – Eugène Laermans, *Le Sentier*, 1899. Esquisse. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

L'homme est lié au rythme de l'univers ; ici, en automne, les provisions s'imposent. Parfois il est victime, parfois il participe. *L'Ivrogne* (1898) titube, retenu par ses proches, dans un paysage

désert de froid et de neige ; à l'opposé, dans *L'Oasis* (1904), une belle nudité s'apprête, en accord estival, à se baigner. Cette conception synthétique n'exclut ni le détail, ni son éloquence, lorsqu'il est bien choisi. Sur *Le Sentier*, les sabots fêlés et ébréchés de l'homme accentuent l'effort et la nécessité qui poussent littéralement le groupe à gravir sa route.

Le mouvement d'ensemble, souligné par les trois principales obliques, se décompose de gauche à droite ; il est contrebalancé par l'enfant clair que la femme traîne derrière elle, d'une part, et de l'autre, par la barrière qui clôt la composition et l'engage vers la profondeur. Le sentier dont la courbe se dessine sous les yeux, traduit et supporte cet effort et son ascension. Est-ce une prescience du tableau qu'il possédera un jour qui fait rêver Edmond Picard « aux chemins qui semblent penser, comprendre et prendre leur part des efforts et des souffrances » [10] ?

Peut-on parler de symbolisme ? Pourquoi pas ? Le sentier qui tourne ici, au sommet de sa course, ne dirige-t-il pas vers la lumière ceux qui peinent ? Evocation, suggestion, idée certainement, l'œuvre ne se borne pas à décrire. Le vocabulaire formel s'accompagne de couleurs dont l'irréalisme soutend le poème plastique. Le ciel aussi va de gauche à droite et, dans la profondeur, la clarté aménage des rais comme une scansion d'espoir. S'il faut rester prudent, car toute lecture est subjective, les motifs majeurs, et leur usage, montrent, chez Laermans, la volonté d'exprimer une idée. Ainsi le grand mur blanc sur lequel *Le Mort* (1904) se détache, porté par deux hommes et pleuré par sa veuve et sa fillette, ce grand mur est sans doute le terme de l'eau qui coule, parallèle, en contrebas. La mort plus présente que la vie, le mort deux fois plus grand qu'un vivant, car le défunt, s'il pouvait encore se dresser, dominerait comme un géant ses porteurs et le chagrin des siens. Il faut déformer pour affirmer et pour surprendre et, peut-être, convaincre. Ici, certainement, *Le Mort* est une des œuvres les plus marquantes de son temps par la disproportion de l'évidence, la force d'un mur blanc, l'intensité des bleus.

La répétition aussi s'avère utile ; *Les Baigneuses*, dont il existe deux versions en 1906-1907, offrent trois nus ou trois femmes qui se dévêtent. Le thème des trois grâces de Raphaël est revu par un tempérament du Nord qui a regardé *La Fécondité* de Jordaens. Trois fois la même femme cependant, répétitive comme chez Khnopff, mais charnelle et non voilée de souvenirs. A l'opposé

[10] *Loc. cit.*

du peintre de *Memories*, la femme n'affirme pas, pour autant, la liberté ; sa présence multiple et identique ne serait-elle pas tout aussi significative ? Toujours le même modèle – la servante fidèle des *Reflets* – n'est-ce pas, dans sa redite, le problème de l'homme solitaire, prisonnier de l'incommunicable, dont on a dit qu'il aurait aimé voyager « mais il n'eût pu le faire qu'avec une compagne, et la compagne hélas, ne se présenta pas » [11] ? Aveu, désir, toute œuvre forte n'en est-elle pas toujours le témoin ?

Les éléments éloquents ou récurrents de l'œuvre de Laermans ne sont pas cependant univoques. Le mur n'est pas que sinistre et clôture de cimetière. Dans *Soir d'été* (1899), il réfléchit la chaleur, la lumière, et accompagne un couple à la tombée du jour, tout comme il peut servir de paravent aux modulations de tonalités et de matières pour *Le Bain* (1901) qu'un bel été propose. Le mur donc, avant de traduire un sentiment ou d'être chargé d'un poids psychologique, affirme son sens plastique et relève exclusivement de la volonté expressive d'un peintre, ce que Laermans est par essence. A l'occasion de l'Exposition des Beaux-Arts en 1900, Octave Maus accueille chaleureusement Laermans, « son art synthétique, souvent brutal mais toujours profondément humain », et lui assigne « dans le groupe des nouveaux venus une place nettement distincte ». « Paysages et figures concourent, écrit-il, par les secrètes résonances qui font vibrer en nous le décor extérieur de la vie, à des réalisations symboliques d'un sens précis que la pensée discerne sans nul effort ». Et il précise, non sans pertinence : « ce symbolisme discret, issu de la plasticité des sujets » [12].

De plus en plus, la terminologie de la critique non conventionnelle s'éloigne, à l'image de l'œuvre, des considérations strictement réalistes, sans vouloir emprisonner l'artiste dans l'une ou l'autre catégorie. « Nul artifice allégorique, emblématique ou autre », précise le protagoniste de *Trente années de lutte pour l'art*, ou encore « dépouillé de toute rhétorique » [13]. Déjà Edmond Picard utilisait les termes « l'étrange », « le drame de la multitude », « fantastique réel », « images symboliques », « synthétisé », « mouvement d'ensemble » [14] ; quelques années plus tard, toujours dans *L'Art Moderne*, le critique français Camille Mauclair

[11] A. EGGERMONT, *op. cit.*, p. 6.
[12] O. MAUS, *L'Exposition des Beaux-Arts*, in : *L'Art Moderne*, Bruxelles, 30.9.1900, p. 309.
[13] *Loc. cit.*
[14] Ed. PICARD, *op. cit.*, pp. 49, 50.

souligne au sujet de Laermans « à qui Paris devrait faire un accueil enthousiaste, [...] une saisissante force de synthèse linéaire » [15] et Franz Hellens, en 1911, sera encore frappé par les qualités « décoratives » des œuvres [16]. De telles remarques et notations sont bien de leur temps et traduisent les recherches d'alors.

Ne faudrait-il pas regarder en effet du côté des mouvements qui naquirent vers 1888, en réaction au Néo-impressionnisme, tels le Cloisonnisme, cher au critique Edouard Dujardin qui souhaitait l'affirmation de la couleur par le dessin et réciproquement, le Synthétisme, illustré par Paul Gauguin et le groupe de Pont-Aven et dont l'enseignement fut repris par les Nabis ? Gauguin ne déclarait-il pas ? : « Ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui résultera » [17]. La stylisation et la synthèse devaient servir de guides à l'Idéisme, point de mire de nombreux symbolistes. Paul Gauguin, de plus, n'était pas un inconnu à Bruxelles ; il expose aux XX, en 1889, des œuvres telles que *Vision du sermon*, *Misères humaines*, *Aux Mangos*, et il est présent en 1891 avec des bas-reliefs et des céramiques. Au sujet de la célèbre *Vision après le sermon*, n'écrit-il pas à Van Gogh « je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité rustique » [18] ? Comparaison n'est pas raison, on le sait. Il serait étonnant néanmoins que Laermans n'ait pas suivi les expositions du groupe des XX. Rien ne prouve qu'il se soit penché sur les œuvres de Gauguin, mais sa « simplicité rustique » n'était-elle pas, aux yeux des critiques, cette caricature qu'ils dénoncent dès 1891 et qui anime *Les Politiques du village* ?

L'irréalisme chromatique est frappant chez le maître de Pont-Aven, la force et l'évidence formelles sont charpentées de cernes. En 1904, Richard Muther note chez Laermans « la simplicité des couleurs, justaposées en grandes surfaces, à l'instar de l'affiche » [19]. Curieusement, il en trouve l'origine chez Bruegel ! Pourquoi remonter si loin dans le temps, alors qu'un tel souci est contemporain ? Il ne s'agit pas de rechercher des influences, ce

[15] C. MAUCLAIR, *Les Peintres Belges*, in : *L'Art Moderne*, Bruxelles, 12.11.1905, p. 367.

[16] F. HELLENS, *Le Salon de Printemps*, in : *L'Art Moderne*, Bruxelles, 21.5.1911, p. 162.

[17] P. GAUGUIN, *Oviri. Ecrits d'un sauvage*, Idées/Gallimard, 1974, p. 40.

[18] ID., cité in G.M. SUGANA, *Tout l'œuvre peint de Paul Gauguin*, Paris, 1981, p.91.

[19] R. MUTHER, *op. cit.*, p. 127.

jeu est souvent vain, si l'œuvre existe par elle-même, comme c'est le cas pour Laermans, mais il est intéressant de noter que l'artiste est en parfaite symbiose avec l'avant-garde de son temps.

Il s'accorde aussi à la sensibilité poétique, si l'on songe à Émile Verhaeren. Non pas que le peintre illustre le poète ou réciproquement, mais il y a, outre des thèmes communs (*Campagnes hallucinées*, *Villages illusoires*, *Villes tentaculaires*), des équivalences d'images, de tons et d'inventions. Ainsi :

> Traînant leurs pas après leurs pas
> Le front pesant et le cœur las,
> S'en vont le soir, par la grand'route,
> Les gens d'ici, buveurs de pluies,
> Lécheurs de vent, fumeurs de brume.
>
> (*Le Départ*, 1893)

Cette strophe n'évoque-t-elle pas la toile des *Émigrants*, où « Les mères traînent à leurs jupes / Leur trousseau long d'enfants bêlants, » où « Les yeux clignants des vieux s'occupent / A refixer, une dernière fois, / Leur coin de terre morne et grise / Où mord l'averse, où mord la bise, / Où mord le froid » ? Oui, « Les gens des champs, les gens d'ici/ Ont du malheur à l'infini. »

De même, *L'Enterrement du paysan* tout comme *Le Mort* ne font-ils pas pendant à une *Chanson de fou ?* :

> Ils sont bien morts, les morts
> Ceux qui firent jadis la campagne féconde ;
> Ils font l'immense entassement des morts
> Qui pourrissent, aux quatre coins du monde,
> Les morts.

Quant à *Soir de grève*, Verhaeren n'écrit-il pas dans *Les Usines ?* : « Au long du vieux canal à l'infini / Par à travers l'immensité de la misère / Des chemins noirs et des routes de pierre ... ».

Il y a chez Laermans une rudesse qui cache l'émotion, une vérité simple qui se veut évidente, un langage fruste, parfois répétitif, mais une scansion, qui se sait éloquente, à laquelle se greffe un certain archaïsme. Et l'on songe aussi, pourquoi pas ?, à Max Elskamp :

> ...
> Or tristesse en tous les langages,
> à mains vides cherchant labeur,
> et dans mon livre à voix d'images,
> fin aussi de fête en couleurs,

voici le noir, voici le blanc,
faisant musiques appauvries
et dans la mort plus qu'en la vie
s'aller mes bêtes et mes gens,

car dans la pluie ou dans le vent,
et pour les fous comme les sages,
pour chaque chose il est un temps
en hommes comme en paysages ;
...

(*Enluminures*, 1898)

Les figures monumentales retiennent souvent l'attention au détriment du paysage qui n'est pourtant pas qu'un simple décor. Non seulement il situe l'œuvre, accompagne le thème comme l'orchestre un soliste, mais il détermine aussi l'esprit de l'œuvre. La présence de nuées, de rayons solaires, d'arbres tourmentés, d'eau calme, sont autant de facteurs qui soulignent le drame, apportent une quiétude, invitent au repos. Le paysage peut être en soi l'objet du tableau. A l'image d'autres symbolistes, on estime trop souvent qu'un tableau doit figurer un ou des personnages pour traduire une idée ou un mystère. Le choix d'un paysage, son angle de vue, les éléments de sa composition, son chromatisme, son animation ou son silence, portent une émotion tout aussi vive, et parfois plus profonde, que s'il est parcouru de personnages et de gestes.

Si, dans *L'Enterrement du paysan*, le regard se porte vers le groupe d'hommes, vus de dos, qui, à gauche, suivent le corbillard, toute l'étendue des champs au-delà de la route et de la barrière, avec ses étangs, son village niché, ses arbres, son horizon et son admirable ciel qui module la peine et la clarté, occupe plus de la moitié du tableau et se développe à partir de l'accident humain en un vaste espace de songe et de liberté. Dès le départ donc, dès 1892, Laermans s'affirme un maître de la nature. Ici, le paysage accompagne et répond au thème, il frappe par son originalité si on le compare à une autre œuvre proche dans le temps et l'esprit, celle de Giovanni Segantini, *La Mort*, de 1898-1899. Le décès d'un humble paysan, de la montagne ou du plat pays, éveille une même vision grandiose avec une égale présence de la nature, mais la confiance en l'au-delà, que le panthéisme de Segantini semble garantir, n'est pas aussi évidente chez Laermans.

Ailleurs, le paysage peut être dominant et animé, *Fin d'automne* (1899) exprime la saison avec sa mélancolie, son charme,

ses derniers accents, et la présence d'un couple, au même âge de la vie, en confirme l'émotion ; il peut être majeur et contesté, *Un Paria* (1900) se dresse seul face à la quiétude des lieux, il peut être partagé lorsque *L'Aveugle* (1898) marche vers lui et sa lumière. Il peut être seul et d'une superbe éloquence, *La Nuée* (1899), avec son ombre portée, ses arbres qui se plient, une tache de lumière qui annonce l'orage, et personne à l'horizon, l'œuvre saisit de crainte le spectateur par sa toute puissance. Un même site peut offrir un *Soir paisible* (1902) et *L'Aube* (1903) sans que le sommeil ou l'éveil ne s'incarnent autrement que par le poids des formes ou l'accentuation des reflets.

La quiétude et l'inquiétude naissent du poids des choses, d'un trait ou d'une harmonie, de la manière de voir, de l'art de montrer, des affinités poétiques entre le peintre et le monde, traduits dans le langage pictural adéquat. Les paysages de Laermans lui sont particuliers. Comparés à ceux que Khnopff peint à Fosset, tout en nuances et en mystère, ils sont formellement expressifs ; à côté de ceux de Léon Frédéric, minutieux de vérisme, ils éclatent de lyrisme, tout comme ils s'écartent des apprêts d'un Valerius de Saedeleer. Le paysage chez Laermans possède sa poétique qui vise à la synthèse, élague le superflu, résume et concentre, souligne un indice, renforce le ton, traduit son émotion et propose un réel forcément autre que la réalité objective. Ainsi écrit-il en 1900 à Sander Pierron : « Content toujours, satisfait jamais ! Depuis plusieurs semaines, je parcours les champs et les bois, explorant les environs, traversant guérets et prairies à la recherche de quelques horizons fantastiques... que je découvrirai peut-être un de ces jours entre les quatre murs de mon atelier ! » [20]. Gauguin ne disait-il pas : « Ne peignez pas trop d'après nature » [21] ?...

Laermans ne plantait pas son chevalet sur le motif, comme les peintres de Barbizon ou de Tervueren, ses œuvres mêmes en fournissent la preuve par leur force décantée, mais il prenait des notes et des croquis. Il est, en effet, un grand dessinateur. Tous les dessins ne furent pas saisis sur le vif, ceux aux crayons de couleurs, par exemple. Il s'agit là de compositions élaborées avec un soin égal à celui des huiles. Le règne de la forme s'accroît sous la volonté du trait et la densité des hachures. Sans parler, pour autant, de cubisme, il y a clairement volonté de géométrie ; *Les Émi-*

[20] E. LAERMANS, carte à Sander Pierron, 29.3.1900 (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, Archives de l'art contemporain).

[21] P. GAUGUIN, *Oviri*, *op. cit.*, p. 46.

grants (1895), tel *Semeur* (1900) ou *Le Nouveau-né* (1903), en sont de bons témoins et affirment des dessins architecturés que l'artiste considère comme œuvres en soi.

L'activité graphique comporte par ailleurs divers aspects. Les croquis sont nombreux qui vont de la recherche d'une mise en page au détail d'un groupe, d'un personnage en mouvement, voire d'un accent érotique, d'un visage ou d'une expression. La démarche caricaturale, visant à la définition d'un type physionomique, est, quant à elle, très présente dans les carnets. La mise au point d'une figure répond à l'élaboration du vocabulaire que Laermans utilise dans l'œuvre picturale. Ainsi un paysan au visage prognathe, le cou mince et l'air buté, devient-il le protagoniste de maints tableaux, et le travail du peintre n'est pas sans rappeler celui d'Honoré Daumier qui peuplait ses scènes de mœurs de personnages récurrents et dès lors familiers.

Le dessin direct est plus souple et par conséquent plus varié que la construction plastique telle que Laermans la conçoit. Outre les compositions serrées, souvent en couleur et de grand format, outre les notations, il faut relever des dessins d'une franche liberté, lyriques par le tracé et le rythme des courbes, dont la gamme s'étend de la silhouette, monumentale par l'ampleur de la ligne, à des évocations expressives et symboliques, telles les trois femmes nues, dont l'une tient un enfant, du Cabinet des Estampes de Bruxelles. L'aisance du trait rappelle souvent celle d'un Jordaens dans ses meilleures feuilles, et l'image de *La Kermesse*, par exemple, favorise ce rapprochement.

L'œuvre gravé retient aussi l'attention lorsque l'artiste transpose à l'eau-forte la puissance de son dessin. Au départ maladroite, en retrait sur le modèle peint ou dessiné comme la transposition de *Pan*, la gravure peut se révéler une version distincte ; ainsi *Soir de grève* est-il, selon d'autres séquences, accordé au dialogue intense du noir et blanc ; de même la nervosité de l'écriture anime-t-elle, par des morsures serpentines et abstraites, le thème des *Mendiants*. Le catalogue dressé par Paul Colin compte quarante-trois pièces (dont six illustrations pour un recueil de Sander Pierron) qu'il situe entre 1891 et 1897.

L'art du trait s'impose donc en langage majeur chez Laermans, et Franz Hellens, en 1914, n'hésite pas à associer peinture et dessin : « Dans son paysage, l'inspiration du peintre semble jaillir du sol dans ces flamboiements mystérieux qui illuminent l'ombre par instants. Deux fort beaux dessins complètent l'envoi du maître et,

pour avoir déjà été vus, ils n'en paraissent que plus nerveux et plus profondément troublants » [22].

L'Europe se trouve au seuil du désastre, la Grande Guerre éclate cinq mois plus tard. L'angoisse avait déjà sonné pour Laermans. Jusqu'en 1909, l'œuvre se développe sans relâche et la maturité de l'artiste ne cesse de s'approfondir. La notoriété est acquise, la critique attentive, les récompenses s'accumulent, diverses médailles d'argent et d'or viennent sanctionner l'œuvre à Paris, aux Etats-Unis, à Munich, Liège et Bruxelles. Les musées achètent, la Reine Elisabeth acquiert une œuvre.

En 1908, Gustave Vanzype consacre au peintre une importante monographie dans la Collection des artistes belges contemporains, chez Van Oest. On peut y lire : « par cette longue étude du langage de chaque œuvre, des sujets analogues fournissent des œuvres très différentes ; c'est ainsi que, sans recherche d'idées, sans élaboration de composition aux symboles compliqués, par la seule éloquence de la lumière, de la couleur et des lignes, la pensée d'un peintre peut se renouveler à l'infini, comme peut se renouveler notre émotion devant le même paysage, un caprice de l'heure qui transfigure et conduit nos idées par tous les chemins « et encore : « le peintre, le peintre heureux de voir, le peintre exalté par la communion vaste du monde, dominera l'intellectuel réfléchi » [23].

Le peintre heureux de voir ..., là naît le problème. La vue de Laermans s'obscurcit. Une opération de la cataracte sera heureusement concluante. L'artiste reprend ses pinceaux ; l'œuvre se poursuit avec ses moments de force, « toute l'œuvre concentrée d'Eugène Laermans, écrit Franz Hellens à propos de l'exposition de la Libre Esthétique en 1911, est l'expression d'une souffrante sensibilité en présence des spectacles de la misère humaine », mais n'exclut pas pour autant « une lueur d'espérance », « une sorte de force de vivre, mais que l'on sent néanmoins de courte durée » [24]. Laermans peint toujours ses scènes de banlieues, de la vie des champs et de la vie des hommes, mais aussi *Le Village dévasté* qui, en 1915, offre une vision de guerre, saisissante par la vue du désastre, mais aussi *Ombres et rayons* (1920) ou *Le Repos*

[22] F. HELLENS, *Le XXe Salon de « Pour l'Art »*, in : *L'Art Moderne*, Bruxelles, 8.2.1914, p. 45.

[23] G. VANZYPE, *op. cit.*, pp. 47, 49.

[24] F. HELLENS, *A La Libre Esthétique*, in : *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2.4.1911, p.107.

sur la colline (1923) dont la composition harmonieuse, bien équilibrée, peut-être trop voulue, répond avec bonheur au sujet choisi.

L'œuvre cependant, dans son ensemble, a perdu de son intensité, les formes toujours bien définies, sans doute trop lisibles, répétitives aussi, semblent se vider de leur substance. La recrudescence du mal et, en 1925, la cécité interrompent le travail. Il se survivra jusqu'en février 1940 et disait : « Moi, je suis moralement mort depuis longtemps. Je ne suis plus Laermans, je ne sais plus produire ! [25] ». Fut-il conscient de l'influence qu'il a sans doute exercée en Belgique sur Jos Albert, Jean Brusselmans, Anto Carte, Charles Counhaye, Pierre Paulus, voire Roger Somville et, pourquoi pas en France, sur Marcel Gromaire ? N'était-il pas un maître de l'art social, mieux, de la résonance humaine ?

La gloire grandit, triste compensation. Paul Colin publie en 1929 le catalogue de l'œuvre, l'Académie royale de Belgique accueille le peintre en 1922 et le Roi Albert lui accorde, le 6 septembre 1930, une concession de noblesse et le titre de baron. Les armes figurent une palette « garnie de trois pinceaux, (...) au soleil d'or », une maison et deux arbres, la couronne est tenue par deux hommes portant chacun une faux d'argent [26]. Il choisit aussi comme devise « Heureux qui sait voir ». Sans doute l'usage du verbe savoir, comme on l'a fait remarquer [27], doit-il s'entendre dans le sens de pouvoir. Mais le belgicisme ici n'est-il pas à double sens, car si l'on voit, encore faut-il savoir regarder ? Pour un peintre comme Laermans tout le secret réside là ! Le don et le talent de voir ne suffisent pas, le génie de bien voir est nécessaire pour qu'une œuvre s'accomplisse. Celle de Laermans ne se classe pas, comme d'autres, dans une catégorie ou un -isme quelconque ; elle est une décantation plastique du réel, chargée par une volonté d'expression de la condition humaine, une vision du monde, un langage essentiellement pictural.

1994

[25] Cité in A. EGGERMONT, *op. cit.*, p. 49.

[26] P. JANSSENS, L. DUERLOO, *Armorial de la Noblesse Belge*, F-M, Bruxelles, 1992, p. 515.

[27] F. MARET, *op. cit.*, p. 12.

Jules Destrée, un homme d'art

La polyvalence d'un individu se perçoit aujourd'hui, plus que hier peut-être, avec une certaine méfiance. Comment nommer celui qui offre de multiples facettes ? Où le ranger ? En ces temps de spécialisation, où les domaines se ramifient, où les dénominateurs ne cessent de s'affiner, augmentant et facilitant à la fois le classement des hommes et des choses, il faut pouvoir réduire chacun, semble-t-il, à sa stricte mesure. L'objectivité, la rigueur, la clarté militent en faveur de normes qui dressent les catégories, les fonctions et, par conséquent, les droits de chacun dans une société que l'on veut structurée et définie.

La diversité d'intérêt et de talent est dès lors mal ressentie, puisqu'elle jette le trouble dans les annuaires et bottins qui veulent offrir l'inventaire des groupes humains et le reflet de leur potentiel, faisant courir aux statistiques et aux sondages des marges d'erreur et d'incertitude néfastes. Le choix s'impose donc, à travers toutes les années fiscales qu'un individu traverse. La santé, l'équilibre du citoyen le réclament également. Et le bon sens même est invoqué au nom de « qui trop embrasse, mal étreint ». Un peu simpliste sans doute si l'on songe à Vinci ou à Don Juan !

Ainsi, lorsqu'un homme politique œuvre aussi dans un autre domaine, le jugement sera-t-il réducteur et la mémoire courte. L'homo politicus et l'homo sapiens ne font pas toujours bon ménage. Si le jeu politique et le jeu littéraire, par exemples, existent l'un et l'autre et si tous deux s'accomplissent selon des règles semblables, la notoriété de l'écrivain doit s'édifier sur une œuvre et non sur le seul savoir-faire. Certes, l'appréciation se nuance entre le Sud et le Nord. Les pays de tradition latine accordent, à l'évidence, une importance aux manifestations culturelles, et le politique se veut intellectuel par des écrits, des monuments ou des

musées, alors que, dans les régions septentrionales, les responsables se méfient de l'artiste, car le pragmatisme l'emporte dans leurs jugements.

Le cas de Jules Destrée présente un réel intérêt. Le personnage occupa de hautes fonctions publiques et témoigna, par ailleurs, d'une vive activité dans le domaine de la création artistique. Comment un politicien, quel que soit son talent ou son génie, pouvait-il se révéler, parallèlement, un bon historien de l'art ? Qu'il ait pu se passionner pour le sujet, soit, dira-t-on. En amateur, sous forme d'un heureux passe-temps, mais quant à se prétendre un spécialiste, il y a de la marge ! Telle est la vérité cependant.

Destrée est un homme du Sud, un hennuyer. Sa formation intellectuelle est solide, le milieu auquel il appartient est cultivé et l'idéal guidera ses options politiques. La postérité, dans son ensemble, ne retiendra et ne jaugera que ce dernier point. Or, Jules Destrée avait l'œil perçant, le jugement esthétique bien accordé, et s'affirmait divers dans ses goûts, ses choix et ses actes.

Son apport majeur à l'histoire de l'art consiste en deux monographies qu'il publie en 1926 sur Roger de le Pasture [1], dit Van der Weyden, et en 1930 sur le Maître de Flémalle. L'une et l'autre sont l'aboutissement de recherches élaborées au cours du temps, et l'intérêt témoigné à ces peintres se manifeste dès 1911, lors d'une conférence sur *Les Arts Anciens du Hainaut*, au terme d'une exposition au Palais des Beaux-Arts de Charleroi dont il fut l'animateur. Le texte consacré à Roger devait connaître une nouvelle édition monumentale en 1930.

Si les deux ouvrages reposent sur une connaissance intime du sujet, ils ne cantonnent pas, néanmoins, leur auteur dans un domaine précis ou des limites géographiquement tracées. Des écrits sensibles et convaincus sur les primitifs de Toscane, d'Ombrie ou de Sienne en particulier (1899-1903) montrent une ouverture à l'autre composante artistique de l'Occident médiéval, et une étude sur Odilon Redon, la première consacrée aux lithographies du maître symboliste chez Deman en 1891, traduit son engagement dans le contemporain. Tous ces travaux témoignent de l'éclectisme de Jules Destrée.

Il ne faudrait pas croire que cette passion pour l'œuvre d'art soit un jardin secret, cultivé en marge de l'activité politique. Elle participe, au contraire, de celle-ci, fait corps avec l'action de

[1] L'orthographe du nom varie, même chez Destrée : Rogier ou Roger, de le Pasture ou de la Pasture ; nous retenons la plus usitée aujourd'hui.

l'homme et s'intègre parfaitement, en ce qui concerne le Maître de Flémalle et Roger de la Pasture, à la volonté de l'intellectuel et du politique d'affirmer et de démontrer une spécificité créatrice wallonne.

FIG. 19. – Armand Bonnetain, *Jules Destrée*, 1911. Revers uniface. Médaille en argent. Bruxelles, Académie royale de Belgique.

L'homme que fut Jules Destrée paraît indivisible, son tempérament est la conséquence de ses composantes et de ses rencontres. Sa sensibilité aux arts plastiques n'est ni une donnée schizophrène, ni une plage temporelle de sa vie, mais un élément-force de son caractère. Gustave Vanzype souligne à juste titre dans sa notice : « L'Art, la Littérature. Toujours ils sont présents dans l'action de l'homme politique, toujours se manifeste le souci

d'assurer un accord entre l'esthète et le tribun »[2]. Ces interractions sont réelles car, à l'inverse, l'art ne fut pas, chez Destrée, qu'un ornement de son discours politique. L'attention que la création requiert de lui, l'importance qu'elle occupe dans sa vie procèdent de sa personnalité intime, tout comme elle relève du contexte familial et du choix des amis.

L'enfance se développe dans une maison que l'on qualifiait alors de « champêtre » à Marcinelle, auprès d'un père ingénieur et professeur de sciences, d'une mère qui lui fut enlevée tôt, source du premier chagrin, et d'un frère sensible qui devait se faire moine. Cette période de la vie fut celle de l'éveil que devaient prolonger, avec les années 1880, des études de droit à l'Université Libre de Bruxelles. La formation juridique, si elle est importante pour son avenir – il sera avocat –, marquera également son œuvre d'historien. La sensibilité artistique se voit en effet étayée par le caractère convaincant et logique des arguments dont il se sert pour démontrer le bien-fondé de ses thèses. La vertu et l'exigence des lois, mais aussi, grâce à la vie universitaire, la richesse des rencontres : « il se lie, rapporte un de ses biographes, avec Brunet, Vandervelde, Furnémont, Grimard et aussi avec Max Waller, Giraud, Gilkin, Verhaeren, Eekhoud et Picard »[3]. Bruxelles, à cette époque, c'est la montée de la Jeune Belgique et l'épanouissement, dès 1884, du groupe des XX, l'envol de la littérature et des beaux-arts. Bruxelles devient et s'affirmera une capitale à part entière par ses travaux d'urbanisme que Léopold II encourage, par l'éclat sonore du théâtre de la Monnaie, plus accueillant à Wagner que ne le fut Paris, par sa curiosité aussi pour Monet, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, ces « apporteurs de neuf » comme les nomme Octave Maus, le grand ordonnateur des brillants rendez-vous des XX et, plus tard, de la Libre Esthétique. Bruxelles, carrefour et creuset de l'Europe fin de siècle[4].

Verhaeren et Picard, un poète et un juriste, que Destrée rencontre alors (et il deviendra stagiaire chez le second) sont tous deux critiques d'art à l'avant-garde de leur temps, entre autres dans *L'Art Moderne*. Si la littérature, et la poésie en particulier, requiert au départ l'inspiration du jeune homme, l'art n'est jamais

[2] G. VANZYPE, *Jules Destrée*, in : *Annuaire de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, Liège, 1939, p. 51.

[3] E. VAN DEN BERGHE, *Jules Destrée, l'Avocat, le Politique, l'Artiste*, Bruxelles-Paris, 1933, p. 5.

[4] Ph. ROBERTS-JONES (dir.), *Bruxelles fin de siècle*, Paris, 1994, passim.

en retrait. *Transpositions. Imagerie Japonaise*, publié en 1888 chez Monnom, révèle sa large curiosité et son ouverture d'esprit qu'un Fierens-Gevaert, historien de l'art et conservateur des Musées royaux, souligne quelques années plus tard : « L'art ! Tout jeune, vous lui témoignez toute votre ferveur, par le soin même de vos écrits, par vos travaux critiques, par votre poétique *Imagerie japonaise*, écrite alors que de rares chercheurs interrogeaient seuls la beauté encore hermétique de l'Extrême-Orient » [5]. L'année suivante, *Les Chimères*, chez le même éditeur, se voient ornées de trois estampes d'Odilon Redon, Henry de Groux et Marie Danse. Celle-ci, fille du graveur montois Auguste Danse, deviendra en 1889 Madame Jules Destrée, compagne et collaboratrice.

L'activité artistique le fascine, il fréquente les artistes et les expositions à Bruxelles comme à Paris, il note dans ses *Pages d'un Journal*, entre 1882 et 1887, des anecdotes et des réflexions précieuses. Ainsi, le 9 septembre 1884 : « J'ai été retrouver au Globe Xavier Mellery. Il sortait d'une commission pour l'achat d'œuvres du Salon. Il était écœuré et furieux. Dans son âme naïve et sincère, tout éprise d'art consciencieux, une rage s'était levée contre toutes les intrigues, les platitudes, les galvaudages de l'art qu'il avait vus et auxquels fatalement donne lieu une exposition. Lui, le bon Mellery tombait en un féroce débinage. Dans son irritation, il avait, par un coup de tête sur lequel il n'a point voulu revenir, retiré tout son envoi, toiles, dessins, aquarelles. Ça, c'était crâne, et tout en déplorant cette résolution, je ne pouvais que l'approuver. (...) Dario de Regoyos que j'ai ensuite rencontré m'a parlé, avec son bon rire d'insoucieux, de joyeux, de la pluie qui tombait et qu'on n'avait pas là-bas, dans son Espagne. Il m'a conté différents traits de ces Messieurs du Jury. Ensor, Finch, Vogels, refusés ! Tout ce qui est indépendant, libre, jeune... Le lendemain avec Lemonnier et Waller, j'ai fait au vernissage, le tour du Salon. L'impression générale a été très mauvaise. J'ai rencontré Picard, accompagné d'Eekhoud et il voyait au Salon, comme partout, des « toiles doctrinaires ». De fait, c'était assez ça » [6].

Ici doctrinaire veut dire forcément bourgeois : tout ce qui s'oppose au progrès social et, en art, à la nouveauté. Le cœur de Destrée penche, on s'en doute, vers celle-ci. Faisant à des amis

[5] FIERENS-GEVAERT, in : J. DESTRÉE, *Les Arts Anciens du Hainaut, Résumé et conclusions*, Charleroi, 1911, p. 31.

[6] J. DESTRÉE, *Pages d'un Journal (1884-1887)*, Bruxelles, 1937, pp. 45-46.

l'honneur de son bureau carolorégien, il ajoute : « J'y ai encore accroché un superbe dessin de Meunier et une admirable aquarelle de Vogels rapportés de mon dernier voyage à Bruxelles » [7] ; et à quelques mois de là : « mon Pantazis étant arrivé, j'ai passé ces deux journées à bouleverser et à arranger à nouveau la décoration de mon bureau » [8]. Amour de l'art, amour des œuvres, mais aussi respect de l'homme et de l'artiste.

Ayant reçu quelques jours chez lui Constantin Meunier, il confie : « Je me suis pris à l'aimer d'un sentiment très complexe fait d'admiration pour son talent, de sympathie pour son caractère, de pitié pour sa vie difficile ». Il s'indigne de la méconnaissance qui l'entoure, de la difficulté de son existence, « A cinquante-quatre ans, le vieux peintre désabusé et désillusionné n'ayant plus que foi dans l'art, tellement il a vu les hommes pervers et mesquins... », précise le chroniqueur. Alors que.... Et Destrée souligne les qualités intrinsèques du créateur : « heureux dès qu'il dessine et qu'il peint (...) dans la poussière, la bise et l'implacable soleil, au milieu des charbonnages et des laminoirs, y crayonnant des types, des silhouettes, des mouvements, y notant des couleurs, des effets, s'y reprenant à vingt fois, travaillant lentement, sincèrement, consciencieusement et heureux le soir, dans nos causeries familières de raconter qu'il avait trouvé quelque chose qui avait bien du caractère... ». L'historien lui assigne sa place : « Meunier est entré un des premiers dans une des voies de l'art où les courageux, les émus et les forts seuls peuvent marcher et rien que cette audace d'avoir consciencieusement abordé la vie industrielle, le grandit ». Le jeune tribun interpelle alors ses contemporains : « Oh ! Messieurs les Belges ! Si vous voulez ne pas vous montrer féroces et cruels jusqu'au bout, il est temps, croyez-moi, d'acclamer le vieux peintre... » [9]. Et l'intérêt de Jules Destrée s'ouvre, des théories de l'art pour l'art, à celles d'un art offert à tous.

A Paris, il visite les expositions, le Salon, les Indépendants, Durand Ruel : « J'y vois des Claude Monet, des Renoir extraordinaires, des Pissarro intéressants et un ou deux Degas très expressifs. Art bizarre : du crépon intense » [10]. Il y rencontre les uns et les autres, de Péladan à Huysmans et Zola, y retrouve Octave Maus, rend visite à Félicien Rops : « Toujours le même. Resté

[7] Ibid. pp. 88-89.
[8] Ibid. p. 104.
[9] Ibid. pp. 104-110.
[10] Ibid. p. 91.

très jeune. D'une verve étonnante, inépuisable. Des histoires sans fin, absolument extraordinaires, inventées et racontées avec un incroyable brio. Et des eaux fortes, d'humides eaux fortes... J'aurais tout pris, si j'avais pu » [11].

Lorsque se décantent ses impressions parisiennes, son sentiment se partage : « Une désillusion de ne pas trouver plus grands ceux qu'on regarde à travers leurs œuvres comme à travers une grossissante lunette ; une fierté de ne pas se trouver petit auprès d'eux ». Une constatation aussi : « Chose bizarre, la démonstration de Zola que rien n'était possible en dehors de Paris m'a plus solidement ancré, non pas à Charleroi, mais ici, en mon bureau, près de mon père, de mes amis, de mes livres... Brr... Leur vie de Paris... » [12].

L'homme reste lucide, pèse les êtres et les choses. L'art l'enthousiasme, mais il y fait des choix. Si, dans *La Jeune Belgique*, il accorde sans réserve son attention, en 1887, à l'*Entrée à Jérusalem* de James Ensor et déclare « c'est comme un carnaval gigantesque, symbolisant la Rue moderne », il se montre réticent, par contre, aux manifestations du Néo-impressionnisme : « ce sont des expériences et non des tableaux », écrit-il [13]. Ces remarques éveillent l'intérêt, elles témoignent d'une personnalité, non celle d'un suiveur, car dans le registre de l'avant-garde, l'œuvre d'Ensor est très critiquée à l'époque, même au sein du groupe des XX, alors que Seurat et le pointillisme seront reçus avec honneur et feront des émules chez les Willy Finch, Théo Van Rysselberghe, Georges Lemmen et Henry Van de Velde. Peut-être l'émotion du sujet, la force visionnaire retiennent-elles davantage les suffrages de Destrée que l'originalité d'une technique ou la recherche abstraite d'une composition.

Progressiste en art, tout comme ailleurs, le critique y trace son chemin personnel et y croise, parmi les premiers, Odilon Redon. Ce dessinateur génial, dont la première suite lithographique en 1879 s'intitule *Dans le rêve* et pour qui « L'œuvre d'art est le ferment d'une émotion que l'artiste propose » [14], fut invité à exposer aux XX en 1886. Stéphane Mallarmé parlait de ses « noirs royaux comme la pourpre » et de ses « magiques feuillets » [15], mais *L'Art*

[11] Ibid. p. 92.

[12] Ibid. pp. 100-101.

[13] J. DESTRÉE, *Chronique artistique, L'Exposition des XX*, in : *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1887, p. 134 et 131.

[14] O. REDON, *A soi-même*, Paris, 1922, p. 100.

[15] St. MALLARMÉ, Lettre à Odilon Redon, 19 décembre 1888, in : *Lettres à Odilon Redon*, Paris, 1960, p. 134.

Moderne rapporte qu'il fut l'artiste étranger « le plus contesté » et que ses « lithographies archi-étranges (...) apparaissent comme des énigmes, des cauchemars, des visions maladives, des hallucinations » [16]. Sur les sept œuvres exposées, les trois de la série *Hommage à Goya* appartenaient à Emile Verhaeren et les quatre de la suite *A Edgar Poe* étaient la propriété de Jules Destrée [17].

Pour ce dernier, aucun doute, « encore un nom dont il faudra charger votre mémoire : Odilon Redon ! (...) Et dans ses cinq syllabes, toute une révélation d'art se perçoit, pour qui y songe » [18]. Et le texte que l'écrivain lui consacre, en brodant sur le nom de l'artiste, est un chef-d'œuvre d'écriture, à la fois raffinée et percutante, qui recherche une équivalence à l'admiration vouée aux caractéristiques de l'œuvre de Redon (fig. 20) : « hallucination, mélancolie, sens du grandiose, don de la lumière, suffisent à l'écarter de tout l'art contemporain au point d'en faire un maître isolé dont la redoutable originalité n'a pas eu de précurseurs » [19].

L'enthousiasme de Destrée l'engage ici dans un piège. Si les louanges sont méritées, Redon s'inscrit néanmoins dans un contexte, celui de l'irréalisme. Destrée se doit d'ailleurs de lui reconnaître au moins un antécédent, Francisco Goya, qu'il s'efforce, à tort, de minimiser. Moins « intenses », moins « artistiquement belles » les visions du maître espagnol ? « Souvent terne et lourd » l'aquatinte des *Disparates* ou des *Désastres* [20] ? Un jugement excessif peut nuire à son auteur, mais, à sa décharge, il faut souligner que Redon était un incompris et que la clairvoyance de Destrée à publier, en 1891, un ouvrage sur l'artiste mérite l'éloge.

Tout comme se justifie, *a contrario* pourrait-on dire, sa défense de la peinture siennoise du XVe siècle, ancrée dans la tradition. Les Sassetta, Sano di Pietro, Matteo di Giovanni ou Neroccio ne jouissent pas en effet d'un prestige égal à celui de leurs concitoyens de l'époque précédente, tels Duccio, Simone di Martino ou les frères Lorenzetti. Pourquoi, se demande Jules Destrée, les historiens d'art en parlent-ils « avec négligence et dédain » ? « Tous ont déploré, ajoute-t-il, leur attachement réactionnaire à

[16] *L'Art Moderne*, Bruxelles, 21 mars 1886, p. 92.

[17] F.-CL. LEGRAND, in : *Le groupe des XX et son temps*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1962, p. 91.

[18] J. DESTRÉE, *L'œuvre lithographique de Odilon Redon*, Bruxelles, 1891, p. 11.

[19] J. DESTRÉE, in : *Anthologie des Ecrivains Belges de Langue Française*, Bruxelles, 1906, p. 91.

[20] Ibid.

FIG. 20. – Odilon Redon, *Partout des prunelles flamboient*. Lithographie pour *La Tentation de saint Antoine*, de Gustave Flaubert, 1888-1896. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, Cabinet des Estampes.

un idéal épuisé » [21] et leur préfèrent la production d'autres cités où la Renaissance s'affirme. Mais apprécie-t-on ces peintres du XVe siècle selon leurs critères propres, ne leur demande-t-on pas une expression qu'ils n'ont pas recherchée ? Destrée soulève là un problème non négligeable : « Il conviendrait de juger les uns et les autres selon l'esthétique qui fut la leur, et non selon la nôtre » [22]. Suit une démonstration axée sur l'observation du caractère essentiellement religieux de la peinture siennoise qui se doit d'être fidèle à son image. Il faut donc, par exemple, « pour la décoration d'un autel, une figure calme et idéale dégagée de toute contingence immédiate » [23]. Et si le sujet est récurrent au point d'affliger les yeux contemporains, n'est-ce pas, aujourd'hui, toujours « le même sous-bois, (...) le même intérieur ou la même écrevisse » [24] que l'on peint ? La peinture religieuse est un art en soi et différent d'une peinture qui poursuit une expression du réel. « Son but, estime Jules Destrée, n'est pas de raconter la vie et d'ennoblir les images extérieures que nous offre celle-ci, mais d'élever l'âme et de retracer les images extérieures dont la peuple la foi » [25].

Cette défense d'une fonction de l'art et d'une option du créateur est éclairante quant à la mentalité de celui qui l'assume ; elle témoigne de son ouverture d'esprit et de son besoin de comprendre. S'il y a passion, parfois excessive, il n'y a pas apriorisme, pour autant qu'une émotion humaine lui soit perceptible au-delà de l'apparence technique ou formelle. Il la ressent dans le traditionalisme des peintres siennois du XVe siècle, elle ne lui apparaît pas chez les novateurs du Néo-impressionnisme. Ce besoin de prendre parti pour les bonnes causes, selon son cœur, et qui le pousse à louer avec le même enthousiasme, la même force, l'art religieux ou social tout comme l'art pour l'art, est-ce là l'explication des réticences que certains, plus tard, lui opposeront au nom d'une objectivité scientifique ? S'il réagit davantage en critique qu'en historien, et suivant ses goûts, la distance dans le temps lui apporte une certaine sérénité ; son jugement sur la peinture siennoise en fournit la preuve. Quant à l'actualité, l'éclectique l'emporte encore sur le partisan. Gustave Vanzype devait

[21] J. DESTRÉE, *Sur quelques Peintres de Sienne*, in : *Anthologie des Ecrivains... op. cit.*, p. 95.
[22] Ibid., p. 96.
[23] Ibid., p. 97.
[24] Ibid., pp. 99-100.
[25] Ibid., p. 105.

affirmer : « ce qui caractérisa la personnalité fut dans la dualité de préoccupations et de goûts parfois difficilement conciliables » [26] et précisait que, dans le domaine des arts, deux individualités l'habitaient. Celle qui « aimait Zola et se délectait à la lecture de *A Rebours* ou des *Chants de Maldoror*, admirait à la fois Charles Degroux et Odilon Redon, Giotto et Félicien Rops » [27].

Jules Destrée n'était pas pour autant un indécis ou une girouette. Il fut toujours conscient de la relativité du jugement artistique. En 1927 encore, il publie dans *Le Mystère Quotidien* une saynète qui oppose deux peintres, en présence d'un magistrat. L'éternel débat de la forme et du contenu, du morceau et de l'idée, divise les deux artistes dans l'appréciation qu'ils portent à un tableau. Le premier constat positif qu'en tire le juriste est que, « pour une œuvre d'art, la négation violente prouve autant que l'affirmation violente. Dès qu'on s'emporte et qu'on s'échauffe, contre ou pour, c'est que l'œuvre n'est pas indifférente... » [28]. Ce sera peut-être même la seule certitude. Car, si chacun poursuit une expression du Beau, comment le définir, puisque, conclut le magistrat, « son essence est irréductible et inexplicable » [29].

Mais le thème qui domine l'esprit de Jules Destrée et soutend son action, dans le domaine de l'histoire de l'art cette fois, est l'appartenance d'une certaine forme de la création artistique à sa région d'origine. Le rattachement de Roger de la Pasture, dit Van der Weyden, et du Maître de Flémalle, identifié à Robert Campin, à leur source tournaisienne obéit à une conviction qu'il existe une spécificité réelle du Sud de la Belgique et qu'il s'agit d'en fournir la démonstration objective. Il ne faudrait pas croire que les ouvrages composés à cette fin, entre 1925 et 1930, à savoir les monographies relatives à ces deux maîtres du XVe siècle des Pays-Bas méridionaux, soient l'œuvre d'un homme en fin de carrière, après une activité politique qui culmine avec les fonctions de Ministre des Sciences et des Arts.

Avant, bien avant, ce problème guidait sa démarche intellectuelle. Elle se concrétise publiquement lors de l'exposition *Les Arts Anciens du Hainaut*, et plus largement de Wallonie, qui se tint à Charleroi de juin à novembre 1911. Lorsque Jules Destrée rappelle, au terme de l'exposition, le but poursuivi, « l'évolution

[26] G. VANZYPE, *op. cit.*, p. 37.
[27] Ibid., p. 47.
[28] J. DESTRÉE, *Le Mystère Quotidien*, Bruxelles, 1927, p. 12.
[29] Ibid., p. 15.

artistique tout entière, considérée sous l'aspect régional » [30], il se livre à une vaste leçon d'histoire. L'illustration de ses propos le mène des vestiges de la préhistoire, exposés au Musée Archéologique, à l'aube du XXe siècle, d'Hugo d'Oignies à Hippolyte Boulenger, du Maître de Flémalle à Anna Boch, en passant par les ateliers de Tournai et Roger, par Gossart de Maubeuge dit Mabuse, Patinir de Dinant, Jacques Du Broeucq et Jean Del Cour, sculpteurs l'un et l'autre ; en incluant aussi, au XVIIIe siècle, Antoine Watteau et Pater, nés à Valenciennes, « seconde ville du comté de Hainaut » et « ville d'art comme Tournai » [31] ; en citant enfin, lorsque naît le Néo-classicisme, François-Joseph Navez, élève de David et grand portraitiste, puis Gallait de Tournai, Wiertz de Dinant, Fourmois de Presles, Rops de Namur... Et de souligner également la tradition des arts du feu et du métal, porcelaines et orfèvreries, ferronneries et faïences, Tournai, Mons, Nivelles, Ath ..., sans compter l'art mosan, les tapisseries, les dentelles, Enghien, Binche ou Valenciennes... L'exposition ne se limitait pas à la présentation des œuvres. Des conférences eurent lieu sur la littérature, mais aussi sur la chanson populaire, l'architecture, la gravure ou la musique. Des concerts furent organisés et Destrée évoque « la violence du coup d'aile qui nous emporta à l'audition du quintette de César Franck » et l'« impression poignante » de la sonate de Lekeu [32].

La manifestation connut le succès : quarante mille visiteurs. C'est notable si l'on songe à l'époque et au lieu. Un catalogue général et commenté fut publié, une série d'exposés faits par des spécialistes se tenait les jeudis et des conférences de vulgarisation les dimanches, des activités donc scientifiques et éducatives à la fois, une volonté déjà d'initiation populaire. « Quarante mille entrées, dont près d'un quart gratuites, car nous avons voulu que pas un désireux de s'instruire ne fût exclu par le défaut d'argent » [33]. La volonté de Destrée était claire : « Manifestation d'art, d'abord » [34]. Mais aussi et surtout de montrer « qu'en aucun siècle, en aucun quart de siècle, à aucun moment de cette longue suite des temps, la terre wallonne n'a cessé de participer à la plus haute culture du monde » [35].

[30] J. DESTRÉE, *Les Arts Anciens du Hainaut..., op cit.*, p. 4.
[31] Ibid., p. 19.
[32] Ibid., pp. 13-14.
[33] Ibid., p. 10.
[34] Ibid., p. 15.
[35] Ibid., p. 18.

Pourquoi ce désir ? L'intellectuel et l'homme politique expriment clairement leur point de vue qui n'est en rien agressif, ni prétentieux : « Il le fallait pour la justice et la vérité, d'abord. Il le fallait pour notre avenir. Nous étions depuis quelques années victimes d'une irritante erreur. Jadis chez nous, et encore aujourd'hui à l'étranger, le mot « flamand » servait à désigner l'art de nos provinces, qu'elles fussent wallonnes ou flamandes. De cette gloire magnifique, nous prenions notre part. Mais en ces toutes dernières années, la signification de l'épithète s'est rétrécie en Belgique et on ne la comprend généralement plus qu'en ce sens que l'art flamand est l'art des Flamands. Nous, les Wallons, nous nous sommes trouvés exclus peu à peu du patrimoine commun ; et dans notre pays s'est répandue de plus en plus l'idée que, capables d'extraire le charbon et de fabriquer le verre et l'acier, nous étions parfaitement inaptes à l'effort esthétique. Cette agaçante sottise finissait par s'accréditer avec l'autorité des notions que l'on ne discute plus. Il fallait réagir » [36].

Non seulement il expose ce qu'il estime être un état de fait, mais encore il se défend de prononcer « une seule parole de dénigrement envers le génie flamand », et précise : « si nous exaltons Roger de le Pasture, n'est-ce point pour le situer entre les frères Van Eyck et le suave Memling ? Comment comprendre Mabuse sans Quentin Metsys et Bernard van Orley ? » [37] La volonté de porter, sur le plan intellectuel et culturel, le débat qui l'inquiète – « nous voulons que l'union qui a fait notre grandeur jadis la perpétue dans l'avenir » mais « nous n'accepterons jamais une paix faite d'abdications et d'humiliations » [38] – est sinon prophétique du moins lucide ! Il fut alors entendu par certains, Fierens-Gevaert lui répondait : « Vous vous êtes expliqué clairement ; vous voulez l'union dans une harmonie de dignité réciproque » et précisait: « Le Flamand qui vous parle ne craint point de l'affirmer en vous félicitant » [39]. Ce désir d'harmonie, d'affirmation de soi et de respect de l'autre, devait le pousser d'une part à la création de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises et, d'autre part, de voter à la Chambre la flamandisation de l'Université de Gand, acte qui lui attira, selon un de ses biographes, « le reproche à la fois des Flamands et des Wallons

[36] Ibid., pp. 20-21.
[37] Ibid., p. 22.
[38] Ibid., pp. 23-24.
[39] FIERENS-GEVAERT, *op. cit.*, pp. 38 et 37.

d'avoir contribué à détruire le foyer de culture française des Flandres » [40].

A la veille de la guerre de 1914, Destrée, dans un ouvrage intitulé *Wallonie*, publié chez Messein à Paris, prolonge et développe ses thèses sous l'intitulé *La Wallonie, terre d'art* [41]. Il énumère les artistes qui y ont vu le jour ; la liste est impressionnante, de Tournai à Liège, et s'accroît du fait que l'auteur élargit la province du Hainaut à ses frontières initiales avec Maubeuge et Valenciennes, en incluant encore Douai, « ville de la Flandre wallonne » [42]. Ceci lui permet de faire sien Bellegambe, tout comme, on le sait déjà, Jean-Antoine Watteau, peintre du raffinement et de la mélancolie. Ce dernier exemple permet à l'auteur de préciser sa pensée. « Le maître de l'*Embarquement pour Cythère* resta d'ailleurs toujours fervent de son terroir natal. Fortement influencé par Rubens, il est, comme tous les Wallons, une expression de la transition entre la Flandre et la France. Il unit, en réalisations géniales, la double sensibilité » [43].

Destrée recherche alors, dans la diversité riche et féconde des créateurs qu'il évoque, un commun dénominateur. Ainsi, « pour Roger de le Pasture, célèbre comme Flamand, Jacques Dubroeucq, classé comme italianisant, Antoine Watteau, si Français, oublions les classifications convenues, négligeons ces vêtements de races proches, mais diverses, et écoutons battre leur cœur. Un trait frappe tout d'abord : ce sont des lyriques. Ils ont tous trois des âmes de poète : Roger est pathétique, Dubroeucq, harmonieux, Watteau, charmant, mais leur sensibilité à tous trois est celle d'un rêveur au-dessus de la vie » [44]. Et de gloser à partir de là, avec plus ou moins de bonheur, pour préciser les différences.

Il n'y a pas chez Destrée une volonté d'intégration ou de rattachement ailleurs, mais bien celle d'une reconnaissance de caractères spécifiques et le rejet « de cette acception trop élargie de l'épithète « flamand », de cette confusion si fréquente chez les écrivains français, de cette habitude européenne d'appeler, sans distinguer beaucoup, flamandes, toutes les productions de l'art des Pays-Bas » [45]. Sans doute évite-t-il ainsi, par ce désir de retour aux

[40] J. DELVILLE, *Notice sur Jules Destrée*, in : *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, 1937, p. 131.

[41] J. DESTRÉE, *Wallonie*, Paris, 1914, pp. 49-71.

[42] Ibid., p. 50.

[43] Ibid., p. 60.

[44] Ibid., pp. 60-61.

[45] Ibid., p. 50.

sources, une objection évidente, celle que l'épanouissement de ces talents ou de ces génies du cru se fit en d'autres lieux, en des centres où les commandes se font, où le pouvoir s'affirme, Bruxelles au XVe siècle, Paris au XVIIIe.

L'Énigme du Maître de Flémalle, publié dans *Wallonia* également en 1914, permet à Jules Destrée de conforter sa thèse de l'existence à Tournai même d'une importante école de peinture au début du XVe siècle. Dans ce long article de quelque soixante-cinq pages, qui répond à une conférence d'Ernest Verlant, directeur des Beaux-Arts, Destrée étudie les divers tableaux réunis sous le nom de ce maître anonyme, leurs différentes attributions, ainsi que les hypothèses quant à l'identité de l'artiste, pour se rallier à celle de Robert Campin. Il démontre par ce texte une parfaite connaissance du sujet, de la prudence, une passion contenue, car cette identification mène, faut-il le dire, à Roger de la Pasture, et cette filiation renforce le fondement d'une forte lignée de la peinture d'alors, en terre tournaisienne. Destrée reprendra son étude quelques années plus tard, en partie mot pour mot, tout en faisant état de nouvelles recherches, et publie en 1930 *Le Maître dit de Flémalle (Robert Campin)*. La modification du titre est, à elle seule, éloquente !

Entre-temps il y eut la première guerre mondiale qui le vit plaider la cause de la Belgique et des Alliés en Italie avec le succès de « l'Orateur formidable » selon Maeterlinck [46], vivre en 1917 la révolution russe avec grande déception – « Nous avons entrevu, dans leur triomphe, l'aurore des temps nouveaux ! Hélas détrompons-nous : ces gens-là sont pareils à leurs maîtres... » [47] – il y eut également, de décembre 1919 à octobre 1921, son action de Ministre des Sciences et des Arts.

Si l'enseignement fut prioritaire pour lui, dans son esprit comme dans sa forme, du primaire au supérieur, son attention aux Beaux-Arts se devait d'être tout aussi fondamentale. « Pour la première fois, dira Jean Delville, on voyait un homme d'Art, un intellectuel véritable, prendre la direction du mouvement artistique du pays » [48]. « Les décisions qu'il prit, les réformes qu'il fut amené à réaliser, furent innombrables et importantes » [49], rap-

[46] Cité in E. VAN DEN BERGHE, *op. cit.*, p. 79.

[47] J. DESTRÉE, *Les Fondeurs de Neige. Notes sur la révolution bolchévique à Pétrograd pendant l'hiver 1917-1918*, Bruxelles, 1920, cité in E. VAN DEN BERGHE, *op. cit.*, p. 92.

[48] J. DELVILLE, *op. cit.*, p. 114.

[49] P. PAULUS, *Jules Destrée, Souvenirs*, in : *Synthèses*, Bruxelles, n° 92 [1954], p. 11.

porte Pierre Paulus. Delville et Paulus, deux peintres esthétiquement opposés, l'idéaliste et le réaliste pour les schématiser l'un et l'autre, s'accordent pleinement dans leur jugement ! Jules Destrée fit du bon travail, initiant une loi sur le Droit de suite, donnant « à l'œuvre d'art une valeur égale, morale et sociale à la fois » [50] par la participation de l'artiste à la plus-value de ses créations. Il procéda à la réforme du Prix de Rome en supprimant le travail en loge, mesure d'ailleurs diversement appréciée...

Une heureuse initiative, louée par tous, fut le remembrement du polyptyque de l'*Agneau Mystique* des frères Van Eyck, qui avait été morcellé suite aux ventes faites au XIXe siècle par le chapitre de l'église Saint-Bavon en faveur du Musée de Berlin et du Musée de Bruxelles. Le Traité de Versailles en son article 247 prévoyait nommément le retour en Belgique des panneaux conservés outre-Rhin. L'exposition organisée à cette occasion, le 15 août 1920, au Musée des Beaux-Arts, rue de la Régence, connut le succès. Inaugurée en présence de la Reine Elisabeth, Destrée y prit la parole. La presse tant locale qu'étrangère fut unanime pour rendre compte de l'événement. Ainsi le *Journal des Débats* allait-il citer longuement le discours : « Parmi les deuils de la guerre, parmi les déceptions de la paix, voici une joie », devait dire Destrée en insistant sur la nécessité de se réjouir « dans la justice et la vérité ». « Les titres de l'Allemagne à la possession de ces chefs-d'œuvre étaient aussi incontestables que ceux que nous pouvons faire valoir à la possession des chefs-d'œuvre qui se trouvent dans nos musées (...) Il ne s'agit pas d'une récupération, il ne s'agit pas d'une restitution, mais bien d'une compensation », et Destrée de citer le martyre de Louvain et des autres villes saccagées par la guerre. « J'ose espérer que l'Allemagne rendra hommage à l'idée nouvelle qui a déterminé la nature de cette compensation. Ceux qui ont la ferveur et l'amour de la Beauté doivent souhaiter que les fragments d'une œuvre soient réunis suivant la volonté de l'auteur » [51].

La réussite de l'initiative fut évidente : quatre mille visiteurs en un jour, le 27 août ; il y eut de plus, rapporte le journal *Le Soir*, « une visite inattendue. M. Jules Destrée, ministre des sciences et des arts, arriva sans s'être fait annoncer, et, devant quinze cents personnes, improvisa une très jolie conférence » [52] ainsi que « des

[50] J. DELVILLE, *op. cit.*, p. 116.

[51] C. BREISDORFF, *L'exposition des Van-Eyck-Bouts*, in : *Le Journal des Débats*, Paris, 18 août 1920.

[52] *Le Soir*, 27 août 1920.

explications très détaillées sur le sujet du retable »[53]. Ce dernier point montre que l'historien de l'art soutend en quelque sorte l'action de l'homme politique. La preuve en est d'ailleurs que Destrée s'occupe personnellement du transfert définitif de l'*Agneau Mystique* à Gand et, informe, par lettre manuscrite, Fierens-Gevaert, conservateur en chef du Musée de Bruxelles, qu'il a envoyé Paul Lambotte à Saint-Bavon « pour s'assurer des conditions dans lesquelles serait le polyptyque »[54]. Le rapport est positif qui précise même – aucun détail n'étant laissé au hasard – que les peintures doivent être protégées « une fois la nuit tombée à cause des chauves-souris qui volètent dans l'église et salissent de leurs excréments les objets non mis à l'abri »[55].

Lorsque le retable retourne à Gand, le 4 octobre 1920, Jules Destrée, en responsable et en humaniste, déclare : « lorsque les Allemands eurent rendu les panneaux, je voulus qu'à son tour Bruxelles restituât à Gand les volets qu'elle possédait. Ce n'est pas au lendemain d'une guerre qui nous a fait si vivement sentir notre unité nationale, que nous devons opposer des clochers à d'autres clochers, un régionalisme à un autre régionalisme (...), il me suffit de savoir qu'ils sont en Flandre, et que, par conséquent, ils sont en Belgique »[56]. Ce souci de restituer l'unité d'une œuvre doit être souligné, car il est méritoire et novateur. On sait par Paul Lambotte que « depuis 1914 nous nous sommes attelés à créer une « atmosphère favorable » et ce ne fut pas sans peine, car Hymans et nos diplomates n'y voyaient qu'une « fantaisie d'artistes »[57]. Peut-être Destrée y trouvait-il aussi une revanche contre ceux qui, en vendant des panneaux du polyptyque, dilapidaient le patrimoine et participaient au « trafic que les bedeaux font des tableaux des maîtres »[58] dénoncé par lui en 1896 encore ... Quels que soient les ressentiments, le mobile était noble. L'action n'était pas isolée et, en dehors de tout contexte idéologique, ne déclarait-il pas au vernissage de l'exposition Van Eyck à Bruxelles : « C'est dans cette idée », celle donc de réunir les fragments épars d'une œuvre, « que nous avons décidé de rendre

[53] *La Dernière Heure*, 27 août 1920.

[54] J. DESTRÉE. Lettre à Fierens-Gevaert, 27 août 1920, Bruxelles, Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

[55] P. LAMBOTTE, Note pour Monsieur le Ministre, 26 août 1920. Bruxelles, Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

[56] *Gand fête le Retour du Polyptyque*, in : *Le Soir*, 5 octobre 1920.

[57] P. LAMBOTTE, Lettre à Jules Destrée, 11 août 1920, Bruxelles, Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

[58] J. DESTRÉE, *Art et Socialisme, op. cit.*, p. 28.

à l'Italie le plafond du Palais des Doges de Venise » [59] ? L'œuvre de Véronèse, qui appartenait aux Musées royaux depuis 1811, fut échangée, en quelque sorte, contre le portrait de Laurent Froimont par Roger de la Pasture conservé à la Galerie de l'Académie.

Il y avait donc là une affirmation de politique culturelle, au même titre que l'édition d'un *Annuaire des Artistes Belges*, que la réorganisation des bibliothèques publiques, mais aussi et surtout que la création de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises qui rendait « à la littérature belge l'honneur qu'elle mérite en donnant à celle-ci, sous la forme académique traditionnelle, la consécration de l'Etat (...) ce qui lui valut d'être appelé, ni plus ni moins, le « Richelieu belge » [60] !

Si les efforts du Ministre furent évidents et souvent couronnés de succès, « il a souffert de n'avoir pas eu à sa disposition les moyens matériels suffisants pour apporter à la vie artistique du pays une contribution financière plus conforme à la nature de ses activités » [61]. Le budget en cette matière était alors dérisoire et Jules Destrée le dénonçait déjà en 1896 par une simple comparaison : 50 millions pour le budget de la guerre, « à peine 2 millions » pour les beaux-arts [62]. Le ministre se souciait, en effet, de mettre en pratique ce qu'il avait toujours défendu à la Chambre ; « on peut dire, précise Jean Delville, que Jules Destrée aura été, au sein du Parlement belge, le *Député de l'Art* » [63].

En 1896, le député avait déjà publié son programme sous l'intitulé *Art et Socialisme*. A partir d'un préalable selon lequel l'expression créatrice est « l'une des plus nobles forces sociales, l'un des plus éclatants modes de la libre expansion de la personnalité humaine » [64], il développe idées et objectifs qui révèlent une connaissance intime des problèmes culturels ainsi qu'une originalité de pensées et une prospective qui demeurent étrangement actuelles. Sans doute prêche-t-il pour les siens, l'opuscule paraît d'ailleurs à la « Bibliothèque de propagande socialiste », mais les idées sont généreuses lorsqu'il recherche la « fusion harmonieuse des intellectuels et des manuels » [65] et s'appuie sans doute sur les

[59] C. BREISDORFF, *op. cit.*
[60] J. DELVILLE, *op. cit.*, p. 117.
[61] Ibid., p. 125.
[62] J. DESTRÉE, *Art et Socialisme, op. cit.*, p. 2.
[63] J. DELVILLE, *op. cit.*, p. 126.
[64] J. DESTRÉE, *Art et Socialisme, op. cit.*, p. 1.
[65] Ibid., p. 6.

expériences concrètes réalisées à la Section d'Art de la Maison du Peuple à Bruxelles auxquelles il participe avec Picard, Maus, Vandervelde, Eekhoud, Verhaeren et même Khnopff, ainsi que sur les activités de l'Extension Universitaire. Un chapitre, *L'Art dans la Société Collectiviste*, par contre, appartient au rêve, trop idyllique pour être vraisemblable ! Mais les responsabilités et les devoirs de l'Etat, « entretenir et conserver les richesses nationales léguées par le passé, les augmenter et les mettre à la disposition de tous » [66], sont énoncés et soulignés à juste titre. Les limites à ne pas enfreindre et les mises en garde sont tout aussi pertinentes : l'Etat ne doit ni juger ni diriger sous peine d'aboutir à l'officialité. « Il faut à l'art une indépendance absolue » [67].

De même, la protection que l'on doit à l'artiste n'est pas comparable à celle que l'on doit à d'autres corps de métier, et l'auteur cite en exemple le parallèle qu'il trace avec les cordonniers et les pharmaciens : « Les chaussures s'useront, les pilules produiront ou ne produiront pas leur effet ; l'œuvre d'art, après avoir été contemplée par des milliers d'hommes, pourra l'être encore par d'autres milliers et donner ainsi d'une façon presqu'infinie de nouvelles jouissances à l'humanité » [68]. Jules Destrée souhaite également que l'art s'intègre à la vie courante, enjolive la ville, les transports en commun, les lieux du travail, mais aussi les objets de tous les jours, pièces de monnaie ou timbres-poste, et sans doute épousait-il ainsi les théories anglaises de « Arts and Crafts » et de William Morris, dont les œuvres avaient été exposées en 1895 par son ami Octave Maus à la Libre Esthétique. Non seulement il en prit conscience mais les intégra avec originalité dans un propos politique. Pouvait-il s'imaginer qu'il faudrait près d'un siècle pour que les Travaux publics associent officiellement l'art à leurs ouvrages, que le Métro bruxellois devienne, à sa manière, un musée d'art vivant et que, pour « égayer la banalité froide des wagons » [69], les chemins de fer belges fassent appel à Paul Delvaux ou Lismonde ?

Les problèmes de conservation occupent une large place dans ce programme, celle des monuments comme celle des sites. « Il y a, en effet, sur notre sol belge, si varié, si curieux, si pittoresque, des coins de nature qui sont de véritables œuvres d'art » [70]. Quant

[66] Ibid., p. 7.
[67] Ibid., p. 9.
[68] Ibid., p. 7.
[69] Ibid., p. 17.
[70] Ibid., p. 25.

à la conservation des œuvres d'art, il s'y attarde en connaissance de cause et évoque les divers problèmes d'une muséologie qui demeure contemporaine : les heures d'ouverture, la mise en vedette des acquisitions, les catalogues et l'étiquettage, les rapports avec le public. Ce ne sont pas de vains propos car Destrée devait présider, à la fin des années 1920, sous l'égide de la Société des Nations, l'Office International des Musées. Son idéal visait à la solidarité de l'art et du peuple, il précisait dans un autre texte politique en 1897 : « l'œuvre d'art est bien plus possédée par celui qui la comprend que par celui qui la paie ! » [71].

Il possédait en lui cette faculté de comprendre. Ses deux œuvres majeures d'historien de l'art en sont une preuve qui aurait suffi à fonder la notoriété d'une vie de chercheur. Le problème de l'origine et de la jeunesse de Roger de le Pasture et celui de l'identité du Maître de Flémalle sont deux questions connexes qui firent couler beaucoup d'encre. Non seulement elles sont complexes en soi, comme le sont toujours les sujets d'attribution en art, mais encore l'option prise par Destrée en faveur d'un Roger, tournaisien et formé dans cette ville par Robert Campin, alias Flémalle, allait à contre-courant d'une tradition dominante de la peinture flamande à l'époque des Primitifs.

Le problème concerne deux groupes d'œuvres, l'un comportant une trentaine de tableaux exécutés entre les années 1432 et 1464 et qui peut être donné à Roger, né à Tournai et peintre en titre de Bruxelles en 1436, l'autre ensemble plus restreint, sept ou huit panneaux, composant le groupe Flémalle entre 1415 et 1440 [72]. La logique et quelques documents voudraient que le second ensemble, plus archaïque d'aspect, soit l'œuvre du maître qui a formé le génial créateur du premier. Tel fut le choix de Jules Destrée. Mais d'autres connaisseurs, certains avec une égale conviction, comme le Brugeois Emile Renders, s'efforcèrent de démontrer que l'œuvre du Maître de Flémalle n'était autre que celle d'un Van der Weyden jeune. Il y a peu de chance qu'une vérité puisse se révéler absolue un jour, d'autant plus que les archives de la Ville de Tournai furent détruites en 1940. Peut-on se rallier à

[71] J. DESTRÉE, *Préoccupations Intellectuelles, Esthétiques et Morales du Parti Socialiste Belge*, Paris, 1897, p. 12.

[72] L'état de la question a été parfaitement résumé par L. NINANE, *Le mystère Flémalle-Roger*, in : *L'œuvre de Roger de le Pasture Van der Weyden*, Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, 1964, pp. 47-51. Chaque groupe peut être augmenté aujourd'hui de quelques unités, sans que les proportions se voient pour autant modifiées.

l'opinion d'une historienne de l'art qui, en 1979, écrivait : « Ce problème, qui a suscité bien des passions et donné naissance à un nombre considérable d'études, ne semble plus troubler la critique actuelle, qui est quasi unanime à reconnaître deux personnalités différentes et à identifier R. Campin et le Maître de Flémalle » [73] ?

Cela paraît exact. Mais on peut s'étonner du peu de cas que firent les historiens, dans leur ensemble, des ouvrages et de l'opinion de Destrée. Sans doute estimaient-ils que celui qui, en 1926, à la base d'une étude sur Roger, se fonde sur la différence de tempérament entre ce peintre et Van Eyck, abordait le sujet de manière trop subjective. Intelligence, don admirable, vérité, vie mais « calme, tranquille, silencieuse » chez le maître de l'*Agneau Mystique* de Gand, drame, tourment, douleur, « frémissement « chez l'auteur de la *Descente de Croix* de l'Escurial. Et d'en conclure : « A l'image sans doute de leurs pères, leurs enfants, les personnages qu'ils créent, sont, pour le premier, graves et paisibles, pour le second, émus et passionnés. Chez le premier, la vie pense ; chez le second, elle frémit. Statique et Dynamique. Les sensibilités sont diverses. Cela tient au tréfonds de l'être, à l'héritage accumulé des ancêtres, cela tient à la race même. Et tout me paraît clair, logique et naturel, quand je constate que le premier est un Flamand, le second un Wallon » [74].

Si les deux artistes ont chacun une personnalité géniale, il va de soi qu'ils sont différents, et les qualités de l'un et de l'autre, relevées par Destrée, procèdent d'une juste observation, quoique forcément réductrice. Comparaison n'est pas raison et la référence à une race peut s'avérer choquante aujourd'hui. Elle se situe évidemment dans le droit fil, non pas racial au sens péjoratif que le terme a pris de nos jours, mais régionaliste, que Destrée s'est toujours efforcé de défendre et dont l'exposition de Charleroi en 1911 fut une belle illustration. Il ne faut pas emprisonner cependant le travail de l'historien dans ce seul aspect partisan, bien qu'il y en ait eu de l'autre bord ! D'ailleurs l'auteur prenait les précautions oratoires nécessaires ; au départ n'écrit-il pas « toutes les suppositions se peuvent faire et défaire au gré des systèmes et des

[73] C. PÉRIER-D'IETEREN, *Rogier van der Weyden, sa personnalité artistique et son influence sur la peinture du XVe siècle*, in : catalogue *Rogier van der Weyden-Rogier de le Pasture, Peintre officiel de la Ville de Bruxelles...*, Bruxelles, 1979, p. 43.

[74] J. DESTRÉE, *Van der Weyden (Roger de le Pasture)*, Bruxelles-Paris, 1926, pp. 16-17.

sympathies, et toute discussion n'est qu'un jeu » [75], et à la fin « l'avenir complètera, et rectifiera sans doute, un exposé que nous avons voulu aussi exact que possible, au moment actuel » [76] ?

L'édition définitive et monumentale, celle de 1930 en deux volumes, mérite le respect. Si l'auteur reprend sa thèse, il la situe, la nuance, l'étaye, il étudie le milieu tournaisien, publie et commente des archives, rencontre les hypothèses contradictoires avec le sérieux d'un juriste construisant son dossier et convaincu d'une juste cause. L'étude de l'œuvre se veut tout aussi attentive et parfois plus perspicace que celle d'autres savants reconnus et loués. Un exemple : la *Pietà* du Musée de Bruxelles. Il la considère comme un chef-d'œuvre. Il a parfaitement raison. Le tableau fut toujours, à mes yeux et bien avant que je ne lise l'ouvrage de Destrée, une œuvre majeure du patrimoine des Musées royaux.

Or il se fait que la *Pietà* était tenue par d'aucuns comme une réplique ou une variante. Convaincu de son excellence et de son authenticité, je publiais en 1975 une étude à ce sujet. Acquise en 1899 sous le nom de Gossart, mais attribuée à Van der Weyden par A.-J. Wauters, l'œuvre fut au cours des temps l'objet d'opinions diverses, suite à des comparaisons très discutables, et, à partir de 1924, l'avis du grand spécialiste M.-J. Friedländer, selon lequel il s'agissait d'une bonne réplique d'atelier d'un original conservé à Londres, cet argument d'autorité, quoique sans preuves, fut accepté comme tel. Certes des divergences se manifestèrent encore mais Destrée fut le seul à affirmer avec chaleur la primauté du tableau de Bruxelles. Parlant du thème de la Pietà, voici son jugement: « Roger, un des premiers, nous en a donné une expression parfaite. Sa *Pietà* du Musée de Bruxelles est, encore une fois, une cime ». Ayant décrit la scène : « Nous retrouvons là l'émotion pathétique de la *Descente de Croix*, mais plus essentielle, plus synthétique, plus condensée encore. Le paysage – réduit aussi au minimum – est formidable (...) Solitude et silence. La ciel même est désolé. Le tumulte du décor correspond au tumulte des âmes... J'ai pour ce tableau une admiration affectueuse. Est-ce parce qu'il m'a été donné de le revoir souvent, de le contempler sans jamais y trouver la moindre faiblesse ? Je ne sais, mais je suis un peu vexé quand M. Friedländer le qualifie,

[75] Ibid., p. 11.
[76] Ibid., p. 115

un peu dédaigneusement, de bonne œuvre d'atelier. Je le trouve bien supérieur à la fameuse *Pietà* de Lord Powis... » [77].

Destrée ne fut pas entendu et j'écrivai « cette étude n'a guère été retenue par les spécialistes, sans doute parce qu'ils ne la considéraient pas comme écrite par l'un des leurs » [78]. Il avait, nous avions cependant raison. L'étude du dessin sous-jacent de la *Pietà* de Bruxelles par Micheline Sonkes en 1972 permettait de retenir le tableau « pour un original de Roger » [79] et les réflectogrammes de J.R.J. Van Asperen de Boer permettaient à leur auteur d'en apporter la confirmation [80].

S'il faut donc louer la perspicacité de Jules Destrée, cet exemple, et c'est là sa richesse, permet également de reconnaître sa prescience. N'écrivait-il pas dans le même ouvrage, se référant à un texte de son ami Hulin de Loo : « Ajoutons à ces excellentes observations les procédés scientifiques d'investigation qui se sont affirmés dans ces dernières années et auxquels n'ont pas encore été soumises, à notre connaissance, les œuvres de Roger et du Maître de Flémalle. Qui sait si nous ne recevrons pas un jour de ce côté des confirmations ou des rectifications ? » [81] Confirmation donc, quarante-deux ans après, pour la *Pietà* de Bruxelles. Il en eût été heureux, mais sans orgueil car les « rectifications » sont en effet toujours possibles. Au sujet de Roger et de ses œuvres, il notait avec sagesse : « On ne peut avancer qu'avec prudence et n'affirmer qu'avec réserves. Mais, me dira-t-on, l'opinion des grands critiques et historiens d'art ? Elle vaut, sans doute, mais l'argument d'autorité, en ce domaine comme dans bien d'autres, n'est pas décisif. Tout savant est sujet à l'erreur » [82]. Jules Destrée, historien d'art, méritait auprès de ses pairs une plus large audience...

Qui n'est pas faillible, en effet ? Il le fut lui-même dans son *Maître dit de Flémalle* de 1930. L'identification du maître avec Campin qu'il y affirme, en reprenant une hypothèse formulée par

[77] J. DESTRÉE, *Roger de la Pasture van der Weyden*, I, Paris-Bruxelles, 1930, pp. 145-146.

[78] Ph. ROBERTS-JONES, *La Pietà de Van der Weyden. Réflexion sur la notion de variante*, in : *Miscellanea in memoriam Paul Coremans, Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, 1975, p. 347.

[79] Ibid., p. 349.

[80] J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA et R. VAN SCHOUTE, *Underdrawing in Paintings of the Rogier Van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Zwolle, 1992, pp. 257-262.

[81] J. DESTRÉE, *Roger de la Pasture... op. cit.*, p. 24.

[82] Ibid., p. 92.

Hulin de Loo en 1909, se joue autour d'un chef-d'œuvre de l'art du XVe siècle, *L'Annonciation* dite autrefois de Mérode, du nom de son propriétaire, et aujourd'hui au Musée des Cloisters à New York. Il existe du panneau central de ce célèbre triptyque une version différente au Musée de Bruxelles (fig. 21). Destrée y voit : « une copie libre, qui n'est pas sans mérite, bien qu'elle soit loin d'avoir la haute qualité de l'original » [83]. Il aurait pu s'arrêter à cette constatation et la postérité lui en aurait tenu rigueur car, aujourd'hui, les « procédés scientifiques » qu'il pressentait lui auraient prouvé qu'il s'agissait d'une œuvre tout aussi originale que celle du triptyque de Mérode, peut-être même antérieure. Mais Jules Destrée, ayant constaté les différences qui séparent les deux compositions, ajoutait : « elles sont si nombreuses qu'on ne les comprendrait pas de la part d'un simple copiste » [84]. Ici donc, et à la fois, une rectification et une confirmation !

L'homme était donc plus nuancé qu'on aurait pu le croire et qu'on ne l'a cru souvent. Sans doute était-il aussi plus complexe dans ses multiples aspects. Sous-estimé, on l'a vu, des historiens de l'art, il était parfois mal compris des artistes eux-mêmes. « On peut se demander, écrit le peintre Jean Delville, s'il n'y a pas une certaine contradiction dans le fait d'être capable de se passionner ardemment pour des maîtres de l'Art ancien, dont la technique et l'esthétique visent à la perfection de l'œuvre, et dans celui de trouver inutile, surannée, nuisible, cette perfection dans les œuvres modernes ? » [85] et il précise : « Est-ce possible aussi de vouer un véritable culte à un Roger van der Weyden, l'un des plus parfaits techniciens de la peinture du XVe siècle, et d'encourager, d'autre part, certains artistes modernistes nous exhibant les plus pitoyables extravagances » [86].

Si par sa culture, ses connaissances et sa sensibilité, Destrée était ouvert à l'art du passé, il avait, dans sa jeunesse, vécu son temps en littérature, en critique et en art. Ses amitiés le prouvent. L'homme politique fut donc disponible à l'art vivant auquel il souhaitait une place active dans la société. Il n'était, pour autant, quoiqu'en dise Jean Delville, ni laxiste, ni sans limites. Destrée évolua, on le sait, d'une attitude élitiste, proche de l'art pour l'art, à celle, plus large, d'un art pour tous. De même fut-il plus sensible

[83] J. DESTRÉE, *Le Maître dit de Flémalle (Robert Campin)*, Bruxelles-Paris, 1930, pp. 34-35.
[84] Ibid., p. 35.
[85] J. DELVILLE, *op. cit.*, p. 111.
[86] Ibid., p. 112.

à l'expression émue qu'il ne le fut à la rigueur technique. Plus tard dans sa vie, à une époque de l'existence où l'on devient plus conservateur dans ses goûts – n'a-t-on pas tendance à vivre sur ses acquis ? – Delville se souvient de l'avoir entendu s'exclamer devant une toile d'avant-garde « Ça non ! C'est absurde ! » [87]. Peut-être l'était-ce ou lui semblait l'être. On ne le saura jamais.

FIG. 21. – Maître de Flémalle, *L'Annonciation*, circa 1415-1425. Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

[87] Ibid., p. 110.

Quoi qu'il en soit, Jules Destrée ne devait plus publier d'écrits, à notre connaissance, consacrés à l'art moderne. Non qu'il n'en discutât point, semble-t-il, avec ses amis et confrères de l'Académie royale de Belgique, à la Classe des Beaux-Arts où il avait été élu en 1920. Un détail à ce sujet permet de juger de la correction de l'homme : il était alors ministre et refusa de ce fait de présenter au Roi son Arrêté de nomination ; celle-ci ne fut donc sanctionnée que deux ans plus tard [88].

Ce devait être un confrère de bonne compagnie, confrère dont plusieurs firent le portrait, Isidore Opsomer et Pierre Paulus à l'huile, Jacques Ochs d'un crayon humoriste, Victor Rousseau et Armand Bonnetain en bronze, et son profil en médaille, dû à Bonnetain également, demeure une œuvre remarquable, fixant les traits puissants et sensibles de Destrée. Assidu aux séances et dénué de suffisance selon Delville, il « se trouvait quelque peu étonné de se voir devenu académicien. « Et dire que j'en suis ! » me dit-il un jour, avec un accent de finesse ironique. Ce à quoi je m'empressai de répondre que nous sommes tous un peu étonnés d'en être, d'autant plus que nous finissons toujours par nous rendre compte que rien n'est moins « académique » que notre Académie... En réalité, il était satisfait d'être parmi nous. Un homme de sa valeur devait nécessairement comprendre que les Académies sont des institutions qui ornent la vie d'une nation civilisée, parce que l'Etat se doit d'honorer une élite composée de savants et d'artistes » [89].

En 1932, Destrée fut Directeur de sa Classe et Président de l'Académie ; il devait prononcer à ce double titre un discours et choisit pour thème Jérôme Bosch. N'approuvant pas « la classification des peintres d'après l'accident de leur naissance [à savoir Bois-le-Duc] qui aboutit parfois à les séparer du groupe auquel leur art les rattache », il devait déclarer : « Bosch est de cette grande famille des primitifs flamands, inaugurée par [les] frères van Eyck... » [90]. Faisait-il preuve, en ce disant, de wallingantisme étroit ou de subjectivité comme ce lui fut souvent reproché ?

Homme d'Etat, artiste, savant, il apporta à la Société des Nations sa foi, sa sensibilité, son intelligence, siégeant à la Commission de coopération intellectuelle avec les Albert Einstein, Henri Focillon, Marie Curie, Henri Bergson, Paul Valéry ; et Paul

[88] Dossier Jules Destrée, Bruxelles, Archives de l'Académie royale de Belgique.

[89] J. DELVILLE, *op. cit.*, p. 105.

[90] J. DESTRÉE, *Jérôme Bosch*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1932, p. 118.

Painlevé, homme d'Etat et savant français, rapporte : « Il a mis au service de l'organisation internationale la somme inestimable des expériences qu'il avait acquises. Tous ceux qui se sont consacrés à la même œuvre peuvent témoigner de l'apport d'idées dont la Société des Nations et, particulièrement, l'œuvre de coopération intellectuelle internationale lui sont redevables (...) Et quand il était question de créer de larges courants de pensée commune en matière d'art ou de lettres, d'assembler les éléments épars d'une culture et d'une conscience universelles, c'était encore vers Destrée que nous nous tournions pour présider... » [91]

Peut-on conclure, devant autant d'activité, de volonté, d'accomplissement, que « cet homme de cœur et de pensée était en effet avant tout un homme d'Art » ? [92] Pourquoi pas, si l'on évoque ce qu'il écrivait lui-même en 1912 dans une préface dédiée aux descendants des Arts Anciens de Wallonie qu'il avait tant contribué à rassembler et à célébrer : « Or, retenez ceci, petits enfants de Wallonie, ce n'est pas le tapage, la dépense folle au milieu du bruit, la bombance, la fête parmi les dorures et les lumières, qui fait le prix de la vie. Les jouissances les plus pures et les plus durables ne sont point aussi grossières et l'art seul nous les donne inépuisablement. L'art qui est, qui devrait être partout, non seulement dans les tableaux et les sculptures, mais dans les objets divers de l'existence quotidienne : il peut y avoir de la beauté dans la ferronnerie d'une serrure, la courbe d'un pot, la forme d'un meuble, le rythme d'une chanson populaire. Cela, il en est qui le sentent d'instinct ; il en est d'autres qui doivent y être préparés » [93].

Paul Valéry écrivait à la veuve au lendemain du décès : « C'est un grand ami qui nous quitte, l'esprit le plus libre et le plus sage du monde... » [94].

1995

[91] P. PAINLEVÉ, in : E. VAN DEN BERGHE, *op. cit.*, pp. VI et VII.
[92] J. DELVILLE, *op. cit.*, p. 104.
[93] J. DESTRÉE, *Etudes sur les Arts Anciens de Wallonie*, Bruxelles, 1912, pp. 10-11.
[94] P. VALÉRY, Lettre de condoléances adressée à Madame Destrée, Paris, 4 janvier 1936, Charleroi, Musée Jules Destrée.

III
Les temps revisités

La sculpture belge au XIXe siècle

On a peine à croire que la sculpture fut aussi féconde au XIXe siècle qu'à n'importe quelle autre époque. Des peuples de statues animaient cependant les Salons et en 1855, lors de l'Exposition Universelle, Paris accueillit 3.466 peintures, 750 sculptures, 638 gravures. Exemple parmi d'autres que l'annuité renouvelle, que la géographie multiplie. Riche en son temps, la gloire n'a pas alourdi, pour autant, le souvenir. Que sont devenus ces tonnes de marbre, ces coulées de bronze, les ébauches, les esquisses et aussi les plâtres qui ne connurent pas les honneurs du matériau noble ? Certes on en trouve montant la garde auprès des monuments publics, animant les murs du néo-classicisme et de l'éclectisme, scandant les carrefours des villes, les perspectives des parcs et les détours des jardins, présidant au silence des cimetières. Le relatif oubli qui entoure cette activité – alors que la « statuomanie » était raillée par un Daumier – est-il dû au fait que l'aventure artistique et ses révolutions se situaient ailleurs ?

C'est en marge des Salons, dès 1855 avec Courbet, ou à celui des Refusés, en 1863 avec Manet, que l'art prend ses distances avec la convention, agitant l'opinion, autour d'un *Enterrement à Ornans* ou d'un *Déjeuner sur l'herbe*, d'une fièvre comparable à celle des grandes heures du Romantisme et de « la bataille d'Hernani ». Mais l'enjeu relevait alors de l'art de peindre, dont les tendances, les recherches, les mouvements devaient dominer le siècle, au point d'éclipser les autres formes d'expression plastique. Aujourd'hui encore, les remous de ces combats s'imposent et l'attention demeure rétive aux voies différentes. Si un scandale est nécessaire pour créer l'intérêt, les volumes sensuels de la *Danse* de Carpeaux ne furent-ils pas maculés, en réaction à leur

vitalité même, par un jet d'encre sur la fesse d'une nymphe en 1869 ? L'exemple prouve, à lui seul, que la sculpture témoignait de force créatrice, mais son langage, dans l'ensemble moins provocant, n'agressait pas les regards et les habitudes.

D'autre part, la pratique même d'une formulation, qui s'inscrit dans l'espace, évolue avec plus de lenteur, car le temps matériel de création et de solution des problèmes tridimensionnels se voit forcément multiplié. Quant à ses manifestations, elles sont souvent entravées par l'investissement financier nécessaire à leur réalisation. Le travail de la pierre, du métal ou du bois, qu'il s'agisse de taille directe ou de la traduction d'un modelage, rend aléatoire une liberté semblable au geste novateur que le trait et la couleur peuvent accomplir sur une toile tendue. La figure libre de toute sollicitation, l'acte sculptural gratuit, vécu pour lui-même, en dehors de toute destination concrète, est rare. Il ne se révèle souvent qu'a posteriori, tels le *Ratapoil* d'Honoré Daumier, l'un des premiers essais de dialogue avec le vide, ou les merveilleux chevaux de Degas qui jouent avec la lumière.

L'œil contemporain s'est longtemps voulu saisi, fasciné ou ébloui, exclusivement par un spectacle nouveau, un objet insolite, une formulation inattendue, une présentation surprenante. Ce qu'il croit reconnaître le lasse, et ce qui l'étonne se doit, sans cesse, plus violent pour percer la surdité accrue des sens. Telle est la rançon de l'engouement et des modes.

Avec le recul, l'apaisement des passions, et un besoin de réflexion chez ceux qui pensent encore, on commence à distinguer l'empire des formes et à lire, à travers les pages d'un siècle, l'histoire d'un art qui s'anime dans l'espace, y déployant ses rythmes, et qui traduit, par ses pleins et ses vides, la puissance ou la nuance de ses émotions. Entre le *Léopold Ier* de Guillaume Geefs commandé en 1854, qui participe encore de l'esthétique de la statue colonne, et la *Vierge folle* de Rik Wouters de 1912, qui formellement explose et dynamise l'espace, tout un univers se métamorphose, à travers une série d'étapes, d'artisans et de créateurs.

L'école belge, dont l'importance dans l'histoire de la peinture au XIXe siècle n'est plus à démontrer – dès 1855 Edmond About la déclarait « la plus brillante après la française » – est méconnue en sculpture. Cette lacune est-elle le fruit d'un malentendu ? L'art de ces régions, du Moyen Age à aujourd'hui, est dominé par la couleur, de Van Eyck à Rubens, de Bruegel à Ensor. On oublie trop souvent que la statuaire y fut aussi célèbre de par le monde,

FIG. 22. – Constantin Meunier, *Le Blessé*, circa 1895. Bronze. Bruxelles, collection privée.

de l'art mosan aux retables brabançons ou anversois, exportés en leur temps jusqu'en Suède, et d'Hugo d'Oignies à François Duquesnoy, collaborateur du Bernin à Saint-Pierre de Rome.

L'éloquence du volume appartient donc à une réelle tradition et il ne faut pas s'étonner, dès lors, que le XIXe siècle connaisse ses Godecharle, Kessels ou Simonis, pour vivre, en force et en diversité, un renouveau brillant dans la seconde moitié du siècle qu'animent entre autres *Les Passions humaines* de Jef Lambeaux, *La Dame assise* de Paul Du Bois, *Les Filles de Satan* d'Egide Rombaux, *Le Secret* de Victor Rousseau, *Le Sphinx* de Charles Van der Stappen, les *Agenouillés* de George Minne et tous les éléments magistraux de l'éloge au travail que l'on doit à Constantin Meunier (fig. 22). Minne fut sans doute, au pays de Maeterlinck et de Verhaeren, le plus bel exemple de symbolisme et devait, en Allemagne, impressionner un Wilhelm Lehmbruck ; Meunier connut, dès 1896 à Paris, une consécration internationale. Quant à *La Vierge folle* de Wouters, au terme de cette évolution, elle jaillit sur la pointe du pied gauche comme l'œuvre peut-être la plus libérée, la plus audacieuse de son temps.

S'il est possible d'évaluer ainsi, en se référant à quelques chefs-d'œuvre, tout le flot d'un siècle, comme on peut dominer un fleuve grâce aux arches d'un pont, encore faudrait-il connaître tout le réseau aquifère pour en apprécier le cours. Les causes qui président à l'élaboration d'un langage artistique sont multiples, on le sait. Elles vivent des périodes de germination, d'épanouissement ou de décadence, souvent liées à des phénomènes économiques ou sociaux, à des nationalismes conquérants comme à des résistances sourdes.

La présence soudaine d'un génie, d'un Caravage ou d'un Van Gogh, peut cristalliser des forces latentes ou prêcher dans le désert. Les conditions évolutives de la sculpture au XIXe siècle et, de plus, dans une région bien définie de l'Europe, sont plus complexes à appréhender, peut-être, que les volontés d'actions ou de réactions qui se concentrent, soudain, dans des domaines où la liberté individuelle connaît une moindre entrave artisanale, telle la littérature romantique ou la peinture réaliste.

En l'occurrence, la production répond à une demande dont les exigences et le goût sont prévisibles et comporte un savoir-faire a priori sans lequel aucune sollicitation n'existerait. La commande appelle un accomplissement convenu et conforme à une esthétique qui, elle-même, a présidé au choix de l'artiste. François Rude, s'il introduit magistralement le mouvement dans son relief

de *La Marseillaise*, suit cependant la règle classique du nu héroïque et de l'armement romain pour figurer ses volontaires de la Révolution ; Auguste Rodin, lorsqu'il recevra la commande du *Balzac* pour la Société des Gens de Lettres, métamorphosera, entre 1891 et 1897, le fécond romancier en un génie inspiré, mais l'œuvre, refusée par son commanditaire, ne deviendra publique que quarante ans plus tard, longtemps après que tous les mouvements d'avant-garde aient rompu les digues de la convention.

Mais par cette plus grande lenteur à s'adapter à l'évolution nécessaire de l'expression artistique, reflet de la sensibilité et de la curiosité humaine, témoin d'un désir de conquête, de changement inhérent à la civilisation occidentale, de perpétuelle remise en cause de l'acquis, c'est-à-dire de la volonté irrépressible d'exercer son pouvoir créateur, la sculpture n'offre-t-elle pas souvent l'image d'une modification plus profondément vécue, car elle ne peut, de par ses contingences, se permettre des remises en cause strictement circonstancielles ? Elle se doit d'avancer en sondant le terrain et dessine, dès lors, un chemin mieux tracé peut-être, moins vagabond, de l'aventure artistique. Pour en relever l'histoire, comme pour en comprendre les modulations, encore faut-il connaître les événements, circonstances, conditions sociales, économiques, philosophiques qui, mêlées aux problèmes de tradition et d'enseignement, ont freiné ou favorisé l'évolution d'un style et des idées. C'est tout le paysage d'une époque qu'il s'agit d'inventorier.

1990

Bruxelles, carrefour et creuset fin de siècle

La douceur d'une courbe, l'enroulement et le déroulement d'une ligne, d'une phrase, la volute d'une fumée, d'une réflexion, peuvent évoquer la grâce, la légèreté, mais révéler aussi un laisser-aller, une facilité, ou encore la perversité, sinon un serpent. Le style fin de siècle, où la courbe, croit-on, triomphe, se voit souvent associé à ces dernières notions. Il y a certes du vrai. Les décadents se nomment tels et y trouvent leur beauté ; les symbolistes se complaisent parfois en complaintes, en un romantisme évanescent, animé du seul dard des libellules. La liberté des sens transgresse l'audace, ses ivresses et ses charmes, et tombe dans le satanisme. Tout cela est vrai, mais outre ces symptômes, que de ferments ! Lautrec et ses affiches, Redon et son imaginaire, Cézanne et ses montagnes, Van Gogh et ses tournesols, Gauguin et Noa-Noa ! La fin de siècle porte ses antidotes dont l'Art nouveau ; les vocables sont clairs, ils passent de la langueur à l'éveil, les climats sont changeants, c'est la Belle Epoque aussi avec ses expositions, ses créations, ses fêtes. Et toujours ce peut être, selon Mallarmé, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ».

Les courbes parfois se rencontrent et se nouent, formulent une expression inattendue, un graphisme vif, jeune. Parfois la courbe se résout en coup de fouet. Cela se produisit à Bruxelles, et l'auteur en fut Victor Horta, un architecte génial qui métamorphose l'emboîtement des lieux d'habitation en un enchaînement d'espaces et de lumière (fig. 23). Le jeu des courbes chez lui

donne un sentiment de respiration et dynamise les rapports entre l'intérieur et l'extérieur. Dans un chef-d'œuvre de vitalité architecturale – agencement, espace, forme, lumière, décoration – que l'hôtel Solvay incarne dès 1895, il pousse le souci du bien-être jusqu'à y installer un réseau d'aération, sorte de conditionnement d'air avant la lettre ; l'utile et l'agréable s'intègrent ainsi à la perfection du style.

FIG. 23. – Victor Horta, Maison et atelier personnels (aujourd'hui Musée Horta), Bruxelles, 1898-1901, palier au premier étage.

Si la Belgique, avec Bruxelles pour capitale, ne devient une nation indépendante qu'en 1830, les provinces qui la composent

avaient été unies sous divers régimes depuis des siècles. Le terme même de Belgique n'est pas une innovation. Sans remonter à Jules César, Philippe le Bon n'était-il pas au XVe siècle, selon Juste Lipse, « conditor belgii » [1] ? Bruxelles et la province qui l'entoure, le Brabant, occupent le cœur de ces régions. Lieu de rencontre et de pénétration réciproque de deux cultures, latine et germanique, ce territoire doit en grande partie, à ce phénomène, sa richesse et sa diversité. Mais il est d'autres circonstances – historiques, politiques, économiques ou intellectuelles – qui ont favorisé son épanouissement au cours des âges. Le rôle de centre administratif national, voire européen, que Bruxelles joue aujourd'hui trouve ses origines dans un lointain passé.

Au Xe siècle, Charles de France, fils cadet de Louis IV et duc de Lotharingie, en fait sa résidence et, cinq siècles plus tard, Philippe le Bon y installe sa cour. Dès le milieu du XVe siècle, Bruxelles est virtuellement la capitale de l'Etat bourguignon, abrite près de trente mille âmes, marque l'horizon des tours de son hôtel de ville et de sa collégiale Saint-Michel. Charles Quint choisit la grande salle du palais du Coudenberg pour abdiquer en 1555.

Si le Brabant compte, dès le Moyen Age, un des centres du pouvoir civil les plus importants d'Occident, il possède dès 1425, avec l'université de Louvain, un des plus anciens hauts lieux intellectuels de la chrétienté. Parallèlement une activité économique s'y développe – déjà intense dans le domaine du drap à la fin du XIIIe siècle – pour connaître, à l'époque industrielle, un essor particulier. La province a su garder néanmoins ses beautés naturelles, et les grands hêtres de la forêt de Soignes dialoguent avec les paysages doucement modulés du Pajottenland. Les premiers retiennent les regards d'Hippolyte Boulenger au XIXe siècle, comme ceux d'un Jacques d'Arthois deux siècles auparavant ; les seconds sont le cadre des paraboles et des scènes animées de Bruegel l'Ancien, installé à Bruxelles en 1563, comme ils serviront de décor trois siècles plus tard aux thèmes sociaux d'un Eugène Laermans.

En art, l'efflorescence est en effet remarquable. Il suffit de citer quelques exemples au hasard des époques et des techniques : la notoriété internationale des retables en bois des XVe et XVIe siècles ; le gothique brabançon des hôtels de ville et l'architecture des églises jésuites ; les ouvrages xylographiques du monastère de

[1] R. GENAILLE, *L'Art flamand*, Paris, 1965, p. 19.

Groenendael vers 1450, les ateliers de tapisserie qui, de Bruxelles, alimentent tous les pays voisins et auxquels le pape Léon X s'adresse en 1560 pour y faire exécuter la suite des *Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raphaël.

Quant à la peinture, qui se révèle le langage dominant, l'école bruxelloise trouve son autonomie à partir du XVe siècle, et la venue du Tournaisien Roger de la Pasture, dit Rogier van der Weyden, en est la cause déterminante. Sa personnalité s'impose, magistrale. Un atelier très actif accueille des artistes étrangers, forme des élèves et exerce son influence au-delà des frontières. A cette même époque, le Gantois Hugo Van der Goes, admis comme frère convers à Rouge-Cloître, non loin de la ville, y exécute ses derniers tableaux. Bruxelles rayonne donc au siècle des Primitifs. Vient ensuite Bernard van Orley, peintre en titre de Marguerite d'Autriche, et la ville reprend sa place prépondérante avec Bruegel qui y peint ses principaux chefs-d'œuvre. Anvers, grande métropole commerciale, règne sans défaillance sur le XVIIe siècle avec Rubens, Van Dyck, Jordaens et Brueghel de Velours. Léopold-Guillaume, gouverneur général des Pays-Bas et grand collectionneur, pour conserver et enrichir sa galerie de tableaux, attire à Bruxelles, dès 1651, David Teniers le Jeune, artiste fécond, estimé et célèbre.

Après le XVIIIe siècle, période ensommeillée mais non sans charme, c'est à Bruxelles ainsi qu'à Anvers que renaît la création picturale, que le respect du sujet, le savoir-faire technique et l'enseignement des gildes avaient entretenue et enrichie à travers les âges. Cette affirmation renouvelée d'une personnalité spécifique est reconnue à Paris, dès 1855, par Edmond About lorsqu'il déclare : « L'exposition belge est la plus brillante après la nôtre » ; et, sept ans plus tard, lors de l'exposition internationale de Londres, Thoré-Bürger souligne : « ce qui surprend les Anglais et tout le monde, c'est l'école belge » [2]. Bruxelles avait connu avec les frères Stevens le renouveau d'un courant réaliste autochtone en 1848 ; c'est à Bruxelles que s'anime, en 1868, la Société libre des Beaux-Arts et que brille, en 1884, d'un éclat international, le cercle des XX ; c'est Bruxelles enfin qui, capitale d'un royaume, devient centre de convergence des arts.

La fin du siècle enregistre et diffuse à la fois des sons et des couleurs multiples. Si l'époque a vu s'ériger les nationalismes et

[2] Ph. ROBERTS-JONES, *Eclat et densité de la peinture en Belgique*, in : *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, 1989, p. 42.

se marquer les découpes géographiques de l'Occident, celui-ci a par ailleurs élargi ses frontières. L'aventure coloniale se développe et aux grandes nations d'alors – Angleterre, France ou Allemagne – le souverain d'un petit pays, Léopold II, n'hésite pas à prêter l'oreille aux projets audacieux de l'explorateur Stanley et se taille un empire au cœur de l'Afrique. Mal comprises des citoyens, chez qui le sens du gain ignore celui de la prospective, les ambitions royales rencontrent plus d'hostilité que d'encouragements. La fortune privée du roi est dès lors sérieusement entamée et l'étranger, conscient des richesses potentielles du Congo, déguise son envie, entre autres sous le couvert d'une caricature où Léopold II, en montreur d'animaux sauvages, déclare : « Prenez mon ours, say-tu » [3]. Comme quoi l'histoire belge, à Paris ou ailleurs, ne date pas d'aujourd'hui !

La Belgique doit à son souverain, outre les ressources d'une colonie pendant plus d'un demi-siècle, un sens de la grandeur en maints domaines, qui ne fut pas toujours bien perçu. D'Ostende, petite ville côtière, le roi fit une cité balnéaire que fréquenta l'Europe. A Bruxelles, il fut bâtisseur et urbaniste, suscitant les tracés larges, les espaces verts, les monuments, de l'avenue de Tervueren au Jardin du Roi et à l'arche du Cinquantenaire ; souvent sa cassette privée fut mise à contribution. Sans doute, s'il voyait grand, ne regardait-il pas toujours d'assez près les problèmes sociaux qui se posaient gravement dans son pays, tout comme ailleurs. Son discours du trône de 1886, où il souligne la nécessité de réformes, obéit peut-être à la pression des événements, encore faut-il lui reconnaître la fermeté du langage et la générosité des propos.

Cette époque demeure partout curieusement sourde aux revendications du monde ouvrier et aux idées du marxisme ; de même l'individu, prisonnier des conventions établies, devait-il rester longtemps étranger aux questions que soulèvera un Sigmund Freud. La fibre artistique se révèle plus sensible, et le prolétariat sera davantage compris par les artistes que par les politiques. En 1850, Courbet démontrait – au scandale de tous – « qu'un casseur de pierres vaut un prince », pour citer un de ses rares défenseurs [4]. En Belgique, dès 1848, des peintres réalistes dénonçaient eux aussi l'injustice et, en fin de siècle, les œuvres les plus éloquentes et les mieux abouties sont bruxelloises.

[3] Caricature de Germinal, in : *La Jeune Garde*, Paris, 24.4.1887.
[4] CHAMPFLEURY, *Du Réalisme*, in : *L'Artiste*, 2.9.1855.

Constantin Meunier donne à l'ouvrier dignité et noblesse, et Octave Mirbeau loue cet art lorsque le sculpteur expose, en 1896, dans la galerie parisienne de Bing, à l'enseigne de l'*Art Nouveau*. Un tableau d'Eugène Laermans, *Soir de grève*, fut en 1893 – et le reste peut-être encore – l'image la plus puissante d'une juste revendication. La vision émeut, non par son naturalisme, mais par la force de son langage plastique, celle d'un réalisme que l'on pourrait qualifier d'outrepassé. En cela, l'œuvre s'inscrit dans un courant majeur de l'art belge au XIXe siècle qui annonce, avec Guillaume Vogels ou Henri Evenepoel, et affirme, avec James Ensor, l'expressionnisme à venir.

Ensor fut l'homme habité, le peintre novateur. Submergé par ses fantasmes, il offre la palette violente de son subjectivisme et la vision irréaliste d'un univers où le foudroiement des anges et les masques se disputent le premier plan. Agressif et incompris, fidèle malgré tout à l'épopée du cercle bruxellois des XX, son rôle de précurseur ne sera vraiment reconnu, à l'étranger, qu'après sa mort, lorsqu'un historien d'art américain, parlant des *Tribulations de saint Antoine*, une toile datée de 1887, écrira : « En vérité, à ce moment de sa carrière, Ensor était probablement le plus téméraire des peintres vivants » [5].

L'esprit de ce temps était mieux accordé aux inventions et nuancements du symbolisme. Félicien Rops, illustrateur étonnant des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly en 1879, fera dire à la critique parisienne : « il y a là un frisson nouveau dans l'art » [6] ; l'ancien président de la Société libre des Beaux-Arts avait acquis une réputation qui dépassait les frontières, y compris celles de la bienséance par son parfum de soufre ! Le symbolisme est multiple. Il peut être « Le frisson des choses, le souffle flottant » aux dires du poète Charles Van Lerberghe, tout comme il se trouve, selon Maurice Maeterlinck, dans « les grands trésors de l'inconscience » [7].

L'auteur de *Pelléas*, gantois de naissance, prix Nobel de littérature en 1911, fut un écrivain majeur. André Gide n'hésite pas en 1894 : « Nous n'avons à présent en France aucun écrivain qui vaille à beaucoup près Maeterlinck » [8]. *Les Serres chaudes* révèlent

[5] A.H. BARR, *Maîtres de l'Art moderne*, Bruxelles, 1955, p. 34.

[6] J. PRADELLE, *Félicien Rops*, in : *La plume*, Paris, 15.6.1896, p. 409.

[7] Ph. ROBERTS-JONES, *Le symbolisme et les formes du silence*, in : *op. cit.*, pp. 146, 140.

[8] C. PICHOIS, *Maeterlinck aujourd'hui*, in : *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Bruxelles, 1992, p. 153.

un précurseur d'Apollinaire et des surréalistes. La preuve ? « Il y a une ambulance au milieu de la moisson » ou « Ailleurs la lune avait fauché tout l'oasis ». Le poète fut également un rénovateur du théâtre fin de siècle avec Ibsen, Strindberg ou Shaw. Son *Oiseau bleu*, tout comme *Pelléas*, connurent alors un succès mondial. Le Russe Constantin Stanislavski, l'Allemand Max Reinhardt, le Français Lugné-Poe assureront des mises en scène avec un art qui faisait d'eux les premiers de leur temps. *Pelléas* connaîtra les musiques de Gabriel Fauré, Claude Debussy, Arnold Schönberg ou Jean Sibelius. Les écrits de Maeterlinck, qui éveillent une telle attention et de tels hommages, sont portés par une langue souvent en marge de la tradition. Avec ses lenteurs, ses déviances, s'il y a maladresse parfois, l'intensité y trouve ses ressorts et, pourquoi pas, ses coups de fouet !

Émile Verhaeren, lui aussi, est poète d'un autre lieu du langage lorsqu'il traduit, dans *Les Villages illusoires*, la pluie du plat pays :

> Longue comme des fils sans fin, la longue pluie
> Interminablement, à travers le jour gris,
> Ligne les carreaux verts avec ses longs fils gris,
> Infiniment, la pluie,
> La longue pluie,
> La pluie.
> ...

Mallarmé reconnaît là néamoins un « neuf et grand poëte » disant, dans un *Toast*, sa « joie du grandiose, du / vrai jusqu'au poignant et au tendre, / de l'étrange, du tumultueux, / du grave qu'accorde, entre eux, / selon un génie humain, son / Vers » [9].

La peinture symboliste trouve, quant à elle, chez Fernand Khnopff un remarquable officiant. Hautain en apparence, introverti et narcissique en réalité, fier de sa devise « On n'a que soi », il inventait et invoquait des images à la fois précises et lointaines, à la fois subtiles et mémorables. Ici, pourrait-on dire, l'originalité réside davantage dans le choix que dans la manière de formuler. Xavier Mellery, qui eut Khnopff pour élève, ne disait-il pas : « celui qui aura fait oublier la couleur et la forme au prix de l'émotion aura atteint le but le plus élevé » [10] ? Si l'émotion doit rester primordiale pour qu'il y ait art, Khnopff en filtre les effets jusqu'à

[9] S. MALLARMÉ, *Toast à Emile Verhaeren*, in : *Œuvres complètes* (Pléiade), Gallimard, 1979, p. 864.

[10] P. FIERENS, *L'Art en Belgique*, Bruxelles, 1947, p. 498.

l'énigme ; William Degouve de Nuncques, par contre, garde les yeux ouverts « pleins d'enfance étonnée et pensive » [11].

Tout cela et bien d'autres tonalités se voient réunis au cœur du cercle des XX, groupe polymorphe qui, dès 1884, par des expositions annuelles – auxquelles participent les Whistler et Cézanne, Monet et Renoir, Gauguin et Van Gogh, Burne-Jones et Seurat –, par ses concerts, ses conférences et ses prolongements dans la Libre Esthétique, transforme Bruxelles en un creuset de l'avant-garde. Octave Maus, avocat et mécène, musicien et amateur, avec sa revue *L'Art Moderne* et ses amis Edmond Picard, Émile Verhaeren ou Théo Van Rysselberghe, orchestre « trente années de lutte pour l'art ». La musique s'accorde dans une vie intense, de Wagner à Debussy, de César Franck à Guillaume Lekeu, des opéras de la Monnaie aux Concerts populaires, de Vincent d'Indy et Georgette Leblanc à l'archet magique d'un Eugène Ysaÿe.

Fin de siècle et Art nouveau s'identifient à Bruxelles à travers l'architecture et ses décors, avec Victor Horta, mais aussi avec Paul Hankar et Henry Van de Velde que le destin devait mener à fonder l'Ecole des arts décoratifs de Weimar en 1908. L'Art nouveau, s'il triomphe ainsi, ne récolte pas tous les suffrages et l'on ne peut oublier, aujourd'hui, que ceux qui s'y opposèrent le firent au nom du passé. En 1908 encore, Anatole France fait dire à un vieil amateur dans *L'Ile des pingouins* : « On voit traîner sur les façades avec une mollesse dégoûtante des protubérances bulbeuses ; ils appellent cela les motifs de l'art nouveau » [12]... Le rayonnement de cette « belle époque » fut le fait de ses artistes, qu'il se nomment en Belgique Horta, Maeterlinck, Verhaeren, Khnopff, Van de Velde, Isaye, Vogels ou Ensor, soutenus par les éléments intellectuels et progressistes d'une bourgeoisie nantie, quelques-uns, comme toujours, en marge du goût traditionnel, académique ou éclectique. L'art se meurt, on le sait, dans une société, faute d'y trouver des points d'ancrage ; l'Art nouveau, qui se voulait total, offrait son intégration et sa ponctuation architectonique.

En cette fin du XIXe siècle, les proximités furent grandes. Bruxelles n'était pas une succursale, mais bien un relais et un centre. Si Lautréamont, Rimbaud ou Mallarmé y publient leurs chefs-d'œuvre, dans des conditions parfois obscures, Félicien

[11] E. VERLANT, *Le Salon de Gand*, in : *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1892, p. 344.
[12] A. FRANCE, *L'Ile des pingouins*, Paris, 1908, p. 330.

Rops investira Paris, et Théo Van Rysselberghe offre au néo-impressionnisme français son génie de portraitiste. Le cercle des XX ouvre largement ses portes aux arts décoratifs et à Walter Crane en 1891, mais Willy Finch ira fonder, à Helsinki, l'école de céramique finlandaise. Si Khnopff triomphe à la Sécession de Vienne en 1898, l'Autrichien Joseph Hoffman construira à Bruxelles le palais Stoclet enluminé des mosaïques de Gustav Klimt. Ainsi l'Europe était-elle réalité avant que le nationalisme politique, en 1914, ne la déchirât.

1994

L'expressionnisme en Wallonie ou d'un expressionnisme sans bornes

Comme tout mouvement qui répond à la vie, l'Expressionnisme est sans frontières. Cette tendance, qui réagit contre le raffinement et la dilution impressionnistes, s'articule en force à la charnière des XIXe et XXe siècles et renoue avec un profond courant de l'art qui ne se limite pas aux solutions plastiques, mais qui témoigne de problèmes humains, que l'artiste s'efforce de traduire le plus intensément possible.

Il s'agit d'une forme nouvelle de romantisme, particulièrement aiguë et violente, à l'image de la tension dramatique d'une époque et de son angoisse. L'objectif n'est plus l'analyse du monde extérieur et sa re-création, mais bien la projection de l'homme sur ce monde pour le marquer de son empreinte et libérer sa force psychique.

L'œuvre d'art se préoccupe moins de sa propre liberté, ou de son autonomie, que d'être un réceptacle, mieux la résultante, de l'instinct et de l'âme du créateur. Elle devient une sorte de confession, nullement conditionnée par un système ou une théorie ; elle est affaire de tempérament. Il y aura, dès lors, autant de factures expressionnistes qu'il y a de peintres qui s'inscrivent dans ce courant.

Le promoteur est James Ensor dès 1887, ensuite viennent Vincent Van Gogh, Edvard Munch et, sans doute, Henri de Toulouse-Lautrec. Au tout début du XXe siècle, l'art germanique s'embrase, à Dresde puis à Berlin, avec Die Brücke et Der Blaue

Reiter. De Kirchner ou Schmidt-Rottluff à Franz Marc ou Alexeï von Jawlensky, l'Allemagne incarne une vision intense et originale de l'Expressionnisme auquel le Nazisme, sous l'injure d'un art dégénéré, donnera un coup d'arrêt et de mort.

Mais le mouvement avait élargi son emprise à l'Autriche avec Egon Schiele et Oskar Kokoschka, comme il aiguillera de diverses manières des artistes slaves, tels Chagall ou Soutine, le Français Georges Rouault, le Suisse Ferdinand Hodler, le Hollandais Jan Sluyters, d'autres encore et, à nouveau, sans limites territoriales. En effet, lorsque Henri Matisse déclare qu'il cherche « simplement à poser des couleurs qui rendent ma sensation » ou qu'il ne peut « distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je le traduis » [1], peut-on écarter le Fauvisme, Vlaminck ou Derain d'un cousinage très voisin ? Les prolongements, les résurgences sont multiples : le Picasso de *Guernica* en 1937, l'école mexicaine de Diego Rivera ou de Tamayo et, plus proche encore, l'Expressionnisme abstrait d'un Wilhelm De Kooning ou celui, figuratif, de Francis Bacon.

La Belgique, dès James Ensor et Léon Spilliaert, et particulièrement la Flandre, connaîtra une floraison forte et spécifique, annoncée à Laethem-Saint-Martin par Albert Servaes, George Minne et Gustave Van de Woestyne et qui s'incarne magistralement avec Constant Permeke, Gust de Smet et Frits van den Berghe au cours de la première guerre mondiale.

L'Expressionnisme, s'il fut prépondérant dans le nord, s'inscrit dans un souci global d'expressivité conquise, plus proche du baroque que du classicisme, proche donc de Rubens. En deça de l'Expressionnisme, plus ou moins défini dans le temps, il existe une urgence de l'expression, sans majuscule, qui s'installe constamment dans le désir de participer. Or Rubens lui-même, s'il fut le *primus inter pares* de ce jeu du mouvement et de la lumière, s'était nourri aux sources transalpines des Carrache, Caravage et Titien.

Il n'y a pas de nationalisme en art, sauf lorsque celui-ci se veut illustratif ou didactique et qu'il cesse d'être créateur. L'art est une respiration humaine ou n'est pas ; l'art est autre chose que cliché ou leçon. L'Expressionnisme qui répond à un souffle, qui est un souffle, balaie l'Occident, ignore les détours, saisit d'une moindre intensité sans doute la latinité, mais ne trace pas de frontières.

[1] H. MATISSE, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, pp. 49 et 42.

Les provinces wallonnes, comme Bruxelles, seront touchées et animées : le Fauvisme brabançon en 1912, avec ses Wouters, Schirren, Ramah, Dehoy, Brusselmans, en fournit la preuve. Mais déjà au XIXe siècle, Guillaume Vogels, dès 1885, avec *Temps de chien*, oriente un Réalisme puissant, celui de la Société libre des Beaux-Arts, vers les champs de l'Expressionnisme et annonce Laethem-Saint-Martin. Or Vogels eut pour maîtres, mieux pour références, Artan de Saint-Martin et, surtout, Hippolyte Boulenger, né à Tournai de mère française, l'un des plus grands paysagistes de son temps et dont *L'Inondation* de 1871 est un puissant exemple du réalisme outrepassé. Faut-il s'étonner dès lors d'un Expressionnisme wallon ou faire la fine bouche ?

S'il existe des courants vivement expressifs en Wallonie – et peut-être l'adjectif convient-il mieux que celui d'expressionniste car un souci de synthèse souvent demeure – ces tendances ne sont ni identiques, ni répétitives. En voici quelques exemples.

Le groupe Nervia, né en 1928 pour affirmer peut-être un contrepoids à la dominance de l'esprit de Laethem-Saint-Martin, associe au nombre de ses membres Anto-Carte et Louis Buisseret. Si le savoir-faire, l'exigence du dessin, le sens de l'émotion les unissent, leur tension nerveuse les distingue, leur syntaxe et leur écriture se différencient.

L'anxiété existentielle et spirituelle domine chez Anto-Carte, l'intériorité méditative chez Buisseret. Sans doute la réalité ne se plie-t-elle pas à de telles définitions, sans doute le registre de chaque artiste est-il plus nuancé ; il n'en reste pas moins que le rapprochement n'est que de circonstance et non foncier. *Le Radeau de la Méduse* de Géricault et *Roger délivrant Angélique* d'Ingres sont des toiles contemporaines. Sont-elles, pour autant, proches par le contenu et l'élan ? La première annonce le Romantisme, la seconde prolonge le Néo-classicisme, et toutes deux s'affirment à l'image de leur temps !

Il ne faut jamais croire que l'innovation sort du néant ou que l'éclosion sera plus forte si elle naît dans un lieu clos. Parlant de l'Expressionnisme et de ses artisans flamands en particulier, Émile Langui, qui en fut un ardent défenseur, notait : « l'idée de les présenter comme ayant œuvré en une forteresse féodale, isolée au milieu du courant cosmopolite des tendances étrangères, ne peut surgir que dans un cerveau nationaliste » [2].

[2] E. LANGUI, *L'Expressionnisme en Belgique*, Bruxelles, 1970, p. 15.

Au même titre que Gust de Smet et Frits van den Berghe furent sensibles, lors de leur exil hollandais en 1914-1918, à l'œuvre du cubiste français Henri Le Fauconnier, comme à celle de l'expressionniste allemand Heinrich Campendonk, les Liégeois Marcel Caron et Auguste Mambour connaîtront, chacun, une féconde période de proximité avec les milieux picturaux du nord et participeront aux activités des groupes Sélection et Le Centaure.

Une déformation réelle, mais modérée, anime les personnages de Caron (fig. 24), une plénitude sensuelle caractérise Mambour qui, de plus, après un séjour en Afrique vers 1923, offre « une synthèse, à la fois la meilleure et la première en date, de l'homme noir dans son intégrité plastique » [3]. L'Expressionnisme devait aussi tenter et séduire Paul Delvaux avant qu'il ne trouve pleinement sa voie et son génie dès 1934. De tels exemples témoignent moins, sans doute, d'un opportunisme lié à une mode, que de l'air du temps et de l'attrait d'un modernisme certain.

D'autres tendances expressives se doivent d'être citées dans les provinces wallonnes. Celle, en particulier, qui milite en faveur de l'humain dans le contexte social. Si les sources sont bruxelloises au XIXe siècle, avec Constantin Meunier et Eugène Laermans, la vie ouvrière – celle qui avait d'ailleurs mobilisé Meunier – se situe dans le bassin liégeois et le pays noir. Pierre Paulus en fera l'un des chapitres majeurs de son œuvre. La condition de l'homme capte aussi le regard et la densité picturale du Verviétois Charles Counhaye, comme elle avait déjà retenu l'attention, plus sulfureuse, du Namurois Félicien Rops. L'œuvre de ce dernier, enfin revisitée, se révèle novatrice en son temps et justifie l'estime que lui portaient Baudelaire, Barbey d'Aurevilly ou Mallarmé.

« Au-delà de la réalité d'un visage ou d'un corps partagé entre la lumière et l'ombre, entre la vie et la mort, écrit Paul Caso, Charles Counhaye découvre (...) les subtiles correspondances, les symboles illustrant les énigmes de la destinée » [4]. Cette préoccupation de l'humain, émue et forcément éloquente, n'anime-t-elle pas un Roger Somville ou un Edmond Dubrunfaut, de Forces murales en 1947 à nos jours ?

Une autre lignée prend sa source dans l'univers « ressignifié » de Gustave Camus, que scandent des éléments répétitifs et les figures articulées comme des sémaphores. Monde étrange et tra-

[3] *Ibid.*, p. 153.
[4] P. Caso, *Un Siècle de Peinture Wallonne*, s.l., 1984, p. 50.

FIG. 24. – Marcel Caron, *Les Fiancés*, 1928. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

gique, mais où l'espoir demeure, l'œuvre et son peintre favoriseront, en 1971, l'explosion dans le Hainaut du groupe Maka où l'expression est triomphante. Par ailleurs, au sein du groupe Phases, que Jacques Lacomblez orchestre en Belgique, le lyrisme psychique d'un Herregodts, à La Louvière, ou les paysages intérieurs d'un Jacques Matton ne franchissent-ils pas d'autres limites et d'autres profondeurs ?

Mais certains sites ardennais de Richard Heintz, d'Albert Raty ou de Camille Bartélemy, battus par les vents, acérés par l'hiver, « aux éclairages tantôt tragiques et contrastés, tantôt adoucis et comme féminins », pour citer Jacques Stiennon [5], n'expriment-ils pas aussi l'homme dans ses racines et ses échos ? Le crayon de Jacques Ochs ne charge-t-il pas, à son tour, la société et sa comédie, d'humeurs et d'humour ?

Autant d'indications, d'indices ou de traces que l'on pourrait multiplier. Enfin, faut-il en raison du lieu de naissance – ce hasard des garnisons disait-on jadis – exclure un Pierre Alechinsky ? Cobra, dont Dotremont, Noiret, Bury, Vandercam, de Heusch et autres esprits vifs forment le groupe francophone et nouent les liens entre Paris, d'une part, Copenhague, Bruxelles et Amsterdam, de l'autre, n'est-il pas la preuve de ce merveilleux brassage d'une expression artistique contemporaine ? Et Alechinsky, à Paris aujourd'hui, et qui a toujours rendu grâce de ce qu'il doit à Ensor [6], père de l'Expressionnisme, affirme son originalité, dans le signe et la couleur, le cri et la phrase, et démontre, si nécessaire, l'évidence d'un art sans frontières où chacun apporte son identité, sa voix, ses traits, sa simple volonté d'être.

1993

[5] J. STIENNON, *Les chemins variés de la création picturale au pays mosan et dans le Luxembourg*, in : *La Wallonie – Le Pays et les Hommes*, III, s.l., 1979, p. 275.

[6] P. ALECHINSKY, *Ensortilèges*, Paris, 1984.

La Jeune Peinture Belge ou les quelques mousquetaires

Ce ne fut jamais un corps constitué, une phalange portant un étendard, une escouade animée d'un credo. Ce fut simplement, à un certain moment de l'histoire, l'apparition de jeunes artistes, d'individus bien distincts, dont plusieurs exceptionnellement doués, et auxquels la liberté d'expression, longtemps contenue, fut enfin octroyée.

Ils étaient nés vers les années 1910-1920 et la seconde guerre mondiale vint les interpeller aux premiers jours de leur jeunesse. La Route libre que trois d'entre-eux – Louis Van Lint, Anne Bonnet et Gaston Bertrand – avaient créée en 1939 se transformait en voie barrée. L'élan existait, les circonstances s'y opposèrent. Le climat était maussade avant même que la guerre n'éclatât et que l'Occupation ne se fût imposée.

La crise des années trente avait vu bien des faillites dont celle du Centaure, centre de l'art vivant à Bruxelles. Si l'Expressionnisme flamand avait déferlé avec puissance sur le paysage artistique belge au cours de la décennie précédente, ce succès plus que justifié avait eu, comme effet secondaire, celui d'entraver l'épanouissement de l'art abstrait, dans sa phase de Plastique pure autour de 7 arts à Bruxelles et de Het Overzicht à Anvers, et même du Surréalisme que dominait déjà René Magritte.

Les jeunes qui abordaient la création n'étaient donc portés par aucune vague et la marée se révélait plus descendante qu'étale. Certes, des poches d'eau brillaient, et le ciel, la mer, la pierre, le sable, la plaine et la forêt se livraient toujours à travers l'homme, à de féconds dialogues et mariages dont les ordonnateurs se nom-

maient Jean Brusselmans, Edgard Tytgat, Henri Ramah et d'autres.

Dans un monde inquiet cependant, dans un Occident timoré et prêt à tous les compromis, jusqu'à celui de Munich, à travers les sursauts de la guerre d'Espagne et du Front populaire, l'artiste devait soit glorifier un ordre à venir ou se replier sur quelques données éternelles du langage plastique, la nature et l'homme.

En 1928 déjà, le groupe Nervia, fondé par les Hennuyers Anto-Carte, Louis Buisseret ou Léon Devos, pratique un réalisme épuré et linéaire auquel répond, dans la richesse et l'abondance du détail, le Bruxellois Jos Albert, maître de ce langage depuis cinq ans [1]. A la veille de la guerre, Luc et Paul Haesaerts préfacent, au Palais des Beaux-Arts, l'exposition *Les Compagnons de l'Art* et y réunissent des expressionnistes, des surréalistes et des intimistes tels que Albert Dasnoy, War Van Overstraeten et Charles Leplae.

Paul Haesaerts décerna, en 1942, le qualificatif d'« animiste » à ces derniers et publiait son ouvrage *Retour à l'humain. Sur une nouvelle tendance de l'art belge* à l'occasion d'une exposition organisée à la galerie Apollo. Si l'Animisme, tel qu'il fut nommé, n'était ni un réalisme d'opportunité puisqu'il préexistait, ni une sourdine de prudence en un temps de guerre, certains passages du manifeste n'étaient pas de saison. J'ai, par ailleurs, précisé ce sentiment :

« Le constat était fondé, la tendance caractérisait depuis quelque temps déjà les meilleures réalisations des artistes cités ; l'erreur était de vouloir opposer ce courant à d'autres formes déjà abouties de l'art vivant – *face au cubisme et au surréalisme* et à une *révision des valeurs expressionnistes* – et le faire à un moment critique de l'histoire. Le terme qui désignait ainsi des options réelles devenait alors, et curieusement, comme tout vocable qui cherche trop à se justifier, une prison ou mieux un oasis artificiel, clos sur le passé le plus dynamique de l'art contemporain et déjà fermé, sauf pour quelques-uns, aux aspirations à venir » [2].

[1] J'ai noté au sujet de Jos Albert, lors de l'exposition *Les Réalismes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980-1981 : « Jos Albert, seul, représentait la Belgique, avec un tableau. Sa présence était parfaitement justifiée et bien plus probante que d'autres. Sa solitude, quant à elle, témoignait d'une méconnaissance totale de l'art de nos régions. Il y avait place, non pour un, mais pour dix artistes, puisque nous possédons, depuis Van Eyck, la tradition réaliste la plus féconde qui soit » (Ph. ROBERTS-JONES, *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, 1989, p. 249).

[2] Ph. ROBERTS-JONES, *Albert Dasnoy et la conviction intime*, préface au catalogue de l'*Hommage à Albert Dasnoy*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1981-1982, repris in : P.R.J., *Ibid.*, pp. 288 et 291.

La critique de l'époque devait forcément en jouer et y trouver matière à réconfort. Il y avait ambiguïté sans nul doute, mais celle-ci n'était pas le fait des artistes. Les meilleurs d'entre eux n'en retirèrent aucun profit :

« Entre artistes, nous avons toujours été très réticents sur la qualification que Paul Haesaerts nous avait donnée – encore que nous n'aurions pas pu en proposer une autre. Comme il était à prévoir, elle nous reste collée, elle revient en toute occasion sur le tapis, et c'est à ce titre que nous existons historiquement et publiquement. On ne pouvait mieux faire que de rappeler, comme tu le fais, que ce n'est pas à cette existence-là que nous prétendions. Charles Leplae, Joseph Vinck et le terrible War t'en auraient été reconnaissants comme je le suis », m'écrivait Albert Dasnoy [3].

Si une certaine confusion s'est manifestée, plus après la guerre que pendant – où les actes étaient difficiles à mesurer – il est temps de remettre les horloges à l'heure. Le problème des artistes, sous l'Occupation, était ardu à vivre et se réduisait souvent au seul fait de subsister. Les uns, et ils furent majorité, continuèrent à peindre selon leur cœur et leur conscience. D'autres ont peut-être cédé à de fausses sirènes, par tentation ou par faiblesse, et exposèrent en Allemagne. Les sollicitations s'affirmaient pressantes auprès des artistes connus. « J'ai reçu à deux reprises, me confiait Albert Dasnoy, au cours de la guerre, la visite d'un délégué de l'Abwehr pour m'inciter à exposer à Cologne et à Francfort. Je suppose que mes amis ont reçu la même visite. Aucun, à une exception près peut-être, n'a accepté. En fait il ne nous est jamais venu à l'esprit de donner une signification politique aux attitudes que nous avions prises depuis plusieurs années déjà » [4].

Le fait mérite d'être souligné, car les œuvres de plus de quatre-vingt artistes furent présentées à Düsseldorf et Berlin en 1941, lors de l'exposition *Flämische Kunst der Gegenwart*, et d'une quarantaine à Düsseldorf en 1942, sous l'intitulé *Wallonische Kunst der Gegenwart* [5]. Il faut immédiatement noter que certaines œuvres furent présentes sans l'accord de leurs auteurs ; c'est le cas entre autres pour James Ensor et Jules De Bruycker [6]. Mais

[3] A. DASNOY, lettre à l'auteur, 26.10.1081.

[4] Id., lettre à l'auteur, s.d. (± 1.10.1981).

[5] Archives de l'Académie royale de Belgique, Inv. n° 1826 ; la distinction entre art flamand et wallon, faite par les autorités d'alors, mérite d'être soulignée.

[6] Ibid. et Ph. ROBERTS-JONES, *Ensor et l'Académie*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1990, 5-9, pp. 51-71.

il est évident que certains devaient être consentants, tels Albert Servaes ou Prosper De Troyer qui prirent part en novembre 1940 à un voyage officiel outre-Rhin.

Ces questions, étrangères au sujet en apparence, méritent cependant d'être précisées, puisque ce fut dans le contexte de l'Animisme et de la galerie Apollo que la Jeune Peinture Belge trouve l'une de ses sources majeures. Louis Van Lint participe à l'exposition de 1942, d'autres jeunes devaient être associés à ce courant. Peut-être pourrait-on définir l'Animisme ou « ce retour à l'humain » par une formule que j'employais pour l'un de ses tenants, Jacques Maes, une « volonté de saisir derrière des jours plombés la vie des sentiments » [7].

Le nom de Jacques Maes mérite aussi d'être cité en relation avec la Jeune Peinture Belge puisqu'il fut, à l'Académie de Saint-Josse, le professeur de Gaston Bertrand, d'Anne Bonnet et de Louis Van Lint. Si ces jeunes peintres allaient illustrer l'art de leur temps avec éclat, ils le doivent en partie à la connaissance de leur métier qui est une tradition particulière à la Belgique. Ils prolongeront et renouvelleront à la fois cet art, dont Camille Lemonnier au XIXe siècle vantait les mérites, « aimé non pour le sujet mais pour sa matérialité riche, comme une substance précieuse et comme un organisme vivant » [8].

Le romancier et critique célébrait en cela la renaissance de la peinture que concrétise, en 1868, la Société libre des Beaux-Arts. Parallèlement aux frères Stevens, les Dubois, Artan, Rops, mais aussi Boulenger, sous le signe d'un réalisme autochtone dès 1848, ouvraient la voie aux Guillaume Vogels, James Ensor, Rik Wouters, Constant Permeke... toujours maîtres de leur langage et de ses nuances. Cette autorité n'est pas la conséquence d'une formation académique mais celle du respect profond du métier, d'un souci constant du savoir-faire. Il n'est jamais vain de rappeler que l'exceptionnelle qualité de l'expression plastique dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, des Primitifs à nos jours, réside dans l'apprentissage et le souci de bien dire. Est-il surprenant, dès lors, que l'un des livres de chevet de Gaston Bertrand ait trait à l'art de peindre des frères Van Eyck ?

La peinture toujours recommencée... conviendrait sans doute à ce nouveau lieu de rencontres et de formation que fut, à

[7] Préface à la *Rétrospective Jacques Maes*, Saint-Josse-ten-Noode, Hôtel Charlier, 1976, repris in : Ph. ROBERTS-JONES, *L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIXe et XXe siècles*, Bruxelles, 1981, p. 322.

[8] C. LEMONNIER, *L'École belge de Peinture 1830-1905*, Bruxelles, 1906, p. 124.

FIG. 25. – Louis Van Lint, *Autoportrait*, 1944. Huile sur toile. Collection privée.

Bruxelles, la galerie Apollo pour un certain nombre d'artistes. Les salons Apport, de 1942 à 1944, groupaient à l'initiative de Robert L. Delevoy, les Van Lint (fig. 25), Bonnet, Bertrand, Cobbaert, Godderis, Grosemans, Barbaix, Peire, Cox, Mendelson, Quinet, Slabbinck, le sculpteur Anthoons, d'autres encore. Au lendemain de la Libération, en septembre 1944, s'ouvrait la première exposition intitulée *La Jeune Peinture Belge* ; quelques mois plus tard, en juillet 1945, se fondait une association du même nom. Un élan s'était cristallisé autour duquel d'autres talents vinrent graviter, les Delahaut, Lismonde, Mortier, Mels, Milo, Collignon, Creuz, Somville, Alechinsky...

Retenu par des activités militaires, je n'ai pas vécu de près les événements artistiques de 1944 et 1945 où se concrétisait le nouveau visage de la peinture. Quelles que soient les joies de la liberté, auxquelles se mêle hélas le souvenir des êtres perdus, ces années furent celles d'une respiration retrouvée, d'un nouvel apprentissage de la parole, de la manière de se mouvoir. Il y eut aussi des comptes bien ou mal réglés, mais le goût des théories, des esthétiques partisanes, n'avait pas encore cours, en Occident tout au moins. Heureusement peut-être, car il eut entravé la libre consultation des inventaires occultés.

Que savait-on encore des avant-gardes, même de l'Expressionnisme et certainement de l'Expressionnisme allemand, que savait-on de Klee, du Surréalisme, de l'Abstraction ? Que savait-on même de Picasso et de Matisse ? Je me souviens, au Palais des Beaux-Arts en 1946, de l'émotion admirative du peintre Ramah devant un portrait d'enfant de Picasso. Ramah avait cinquante-neuf ans, j'en avais vingt-deux, il était un vieil ami de mon père, il m'avait appris à regarder les tableaux qu'il peignait lorsque j'étais gosse. Il devait mourir l'année suivante, usé par les privations de la guerre [9].

Tout, en effet, était à découvrir pour certains, à réévaluer pour d'autres. Faut-il s'étonner, dès lors, que la Jeune Peinture Belge n'ait pas eu d'objectif précis ? Sa force était sa curiosité, sa diversité, et le merveilleux hasard d'un nombre étonnant de sensibilités, de tempéraments, réunis au même moment, en un même

[9] Ramah (1887-1947) assista, avec Brusselmans, Tytgat et Dasnoy, à la première réunion à la Taverne Britannique en 1944, au lendemain de l'exposition à la Galerie Apollo, apportant en quelque sorte la caution des aînés au groupe des jeunes (cfr. Ph. MERTENS, *La Jeune Peinture Belge*, Bruxelles, 1975, p. 42). Ramah fut aussi le maître de Roger de Conninck et d'Odette Collon qui participèrent tous deux au groupe.

lieu. Certes, les expositions de l'immédiat après-guerre, la Jeune Peinture Française, Herbin, les frontières abolies, les voyages, ou les montées de l'Abstraction exercèrent leur impact, mais ces faits ont davantage accéléré des tendances qu'ils n'ont révélé des voies inconnues, car la plupart des regards étaient formés et chacun partait à la recherche de lui-même.

La fin de la Jeune Peinture Belge fut accidentelle avec la mort, en 1948, de son président René Lust. Cette aventure avait encouragé ce que certains avaient pressenti, elle a existé dans les faits, elle existe toujours dans le rayonnement de ceux qui l'ont illustrée et qui se sont accomplis par la suite. N'est-ce pas Anne, qui nous a quittés si tôt, n'est-ce pas Jan, Louis et Jo ? N'est-ce pas Gaston, Lismonde, Marc et les autres ?

Cinquante ans après

Cinquante ans après, la Jeune Peinture Belge a pris moins de rides que d'autres ensembles qui défendraient une thèse esthétique ou se voudraient démonstratifs d'une option picturale. Chacun, ici, s'est développé selon son individualité. Stimulés par une émulation réciproque, par les contacts avec l'étranger, les uns furent plus sensibles aux voies de l'abstraction, tels Gaston Bertrand ou Louis Van Lint, d'autres à certaines formes du réalisme magique, comme Charles Pry ou Jan Cox, mais un commun dénominateur demeure constant : l'émotion et le savoir-faire. La Jeune Peinture Belge fut un encadrement, non pas réducteur, mais porteur.

Les expositions à Paris, Buenos Aires, Amsterdam, Stockholm, Zurich ou Oxford, furent fécondes. Sortir du pays, voir ailleurs, rencontrer les autres, autant d'apports, autant d'expériences, parfois plus humaines qu'artistiques. Mais la fin de l'aventure fut trop brusque pour que la notoriété du groupe s'affirme et que ses composantes prennent place sur la scène internationale [10]. Sans doute faut-il ajouter qu'à cette époque, l'art n'était pas encore – pour son bonheur peut-être ! – un objet d'engouement, de surenchère et de spéculation.

Si la plupart des artistes, après la dissolution de la Jeune Peinture Belge, revinrent à la case de départ, ils choisirent ou s'effor-

[10] La constitution en 1950 de *La Jeune Peinture Belge, fondation René Lust*, si elle salue par son intitulé ce qui fut, n'y est en rien liée et poursuivra, avec bonheur, un autre objectif : celui d'octroyer des prix annuels.

cèrent d'investir, chacun, la voie qui leur convenait le plus. Certains firent un bout de chemin avec Cobra, comme Van Lint et Cox ; d'autres tentèrent Paris.

Willy Anthoons s'y installe vers 1948 et y accomplira son destin ; sa sculpture, malgré sa tension interne, malgré ou à cause du souci d'épuration formelle dont elle témoigne, rencontrera l'estime et non la gloire. L'enseignement viendra pourvoir aux nécessités journalières. Gaston Bertrand, quant à lui, partagera longtemps ses activités entre un studio parisien et son bel atelier que construisit, à Uccle, l'architecte Jacques Dupuis. Les amateurs belges furent néanmoins les plus fidèles. La recherche du succès parisien était, sans doute, prématurée ; la vie artistique ne se prêtait pas encore à l'accueil, comme elle le sera vers les années soixante pour Luc Peire, Pierre Alechinsky ou Pol Bury.

Le réalisme social devait requérir Roger Somville et lui valoir, dans ce domaine, une renommée qui dépasse sensiblement les frontières, et lui attirera quelques bagarres dans le Landerneau local. La tapisserie et la peinture monumentale furent des chevaux de bataille vigoureusement enfourchés.

L'abstraction, par contre, connut dès 1946, en la personne de Jo Delahaut, un adepte sincère et rigoureux qui devint une figure marquante de sa génération. Elle exercera par ailleurs, de multiples séductions. Van Lint, Mendelson et Bertrand connurent des périodes géométriques qu'ils auraient ou eurent le tort de renier. Mais c'est dans sa tendance référente, animée par une décantation rythmique ou formelle, plus ou moins poussée, toujours étayée par un chromatisme puissant et une riche présence matérielle, que l'abstraction sera honorée par les tenants de la Jeune Peinture.

Michel Seuphor, dans son *Dictionnaire de la peinture abstraite*, publié à Paris en 1957, mentionne avec éloge onze artistes qui furent mêlés au groupe : Alechinsky, Bertrand (fig. 26), Bonnet, Bury, Collignon, Delahaut, Van Lint, Meerbergen, Mendelson, Milo, Rets. Par contre, il omet Mortier, Peire et Lismonde. Notons de plus que, dans son tableau chronologique de l'art abstrait [11], la France, la Russie, l'Allemagne, la Suisse, la Hollande, sont citées ; la Belgique brille par son absence. Seuphor avait cependant vécu l'époque de la Plastique pure, il devait savoir qu'une rétrospective Servranckx s'était tenue au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1947, que Jo Delahaut fondait avec d'autres Art Abstrait en 1952 et que, deux ans plus tard, il signait avec Bury, Elno

[11] M. SEUPHOR, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, 1957, pp. 105-113.

et Séaux, le *Manifeste du Spatialisme*, et encourageait l'exposition *Les premiers abstraits belges* à la galerie Saint Laurent. Même chez un homme de haute compétence, le juste poids de l'histoire était mal connu.

FIG. 26. – Gaston Bertrand, *Le Palais des Académies*, 1949. Dessin aquarellé, Bruxelles, Fondation Gaston Bertrand.

L'un ou l'autre peintre se replièrent, parfois hostiles à l'influence étrangère, démissionnant même du groupe. Ce fut le cas de Jack Godderis et de Rik Slabbinck en 1947, qui se voulaient fidèles à une certaine tradition de l'Expressionnisme flamand. Curieusement, Luc Peire devait souscrire au texte : « nous n'avons nulle envie de faire partie d'un groupe à tendance abstraite » [12], alors que plus tard... la non-figuration devait l'emporter !

[12] Ph. MERTENS, *La Jeune Peinture Belge*, *op. cit.*, p. 68.

D'autres encore s'éloignèrent : Jan Cox émigrait aux Etats-Unis en 1956, Charles Pry se distanciait, tous deux étaient habités de rêves, distincts mais relevant d'une certaine surréalité. René Mels, quant à lui, allait se tourner vers la gravure et s'y révéler magistralement.

La Jeune Peinture Belge avait été pour tous une étape. L'éclat devait cependant s'étioler, au fur et à mesure que chacun se traçait son chemin, suite aussi à d'autres orientations ou tendances, sans oublier enfin les vogues, les mouvements nouveaux, les choix, les must et les lois d'un marché devenu international. Le noyau initial n'en demeure pas moins un point de référence essentiel en Belgique.

Lors de sa formation et de sa brève existence, le groupe fut soutenu, en premier lieu, par les membres non artistes de l'Association : Robert L. Delevoy, qui en fut le créateur et l'animateur de base, Charles De Maeyer, un fin et fidèle critique, des industriels et commerçants que l'avocat René Lust, président dynamique et efficace, avait réunis autour de lui, la plupart d'entre eux étaient collectionneurs, Tony Herbert, Marcel Mabille, Francis Franck, Herman Colson, Félix Malisoux et Gustave Van Geluwe. Dans le monde des amateurs d'art, ces noms étaient des garants et faisaient boule de neige. Il y eut aussi le soutien d'historiens de l'art ou de personnalités officielles : de Paul Fierens à Emile Langui et Robert Giron, de René Léonard à Willy Juwet [13].

Le rôle de la critique également ne fut pas négligeable à diverses époques, tant en faveur du mouvement lui-même que de certains de ses membres. Si l'on oublie aisément le nom des adversaires, il faut toujours se souvenir des partisans : les Charles Bernard, Maurits Bilke, Léon Degand, Robert Rousseau, Jean Dypréau, Emiel Bergen, Jean Pigeon, Karel Geirlandt, Jean Séaux, Paul Caso, Léon-Louis Sosset, Jan Walravens ... Car il y eut combat pendant, avant et après. Il ne faut jamais perdre de vue que, chronologiquement, la Jeune Peinture Belge est le point de départ de l'art contemporain après 1945 ; ainsi Phil Mertens remarquait-elle que la grande affirmation de l'art abstrait des années soixante « avait pu se développer en Belgique grâce au climat favorable » créé par ce groupe [14].

[13] Les noms cités ne servent ici que de jalons entre hier et aujourd'hui. Il serait fastidieux – heureusement ! – et vain – parce que forcément incomplet – de vouloir citer le nom de tous ceux qui, de près ou de loin, se sont intéressés à la *Jeune Peinture Belge*.

[14] Ph. MERTENS, *op. cit.*, p. 174.

L'histoire ne s'arrête pas là. Les nouveaux réalismes, l'Op, le Minimal, l'Arte Povera, le Conceptuel et tutti quanti étaient encore à venir, avec leurs inventions, leurs émotions, leurs trouvailles et leurs redites. Mais aussi pour les tenants de la Jeune Peinture Belge, l'assaut des nouveaux courants de Paris, de New York ou d'ailleurs, le rôle des collectionneurs qui prenaient le vent, parfois par passion, et remontaient au plus près de l'actualité... Le rôle des foires, des marchands et de certains musées ne devait venir que plus tard et créerait les engouements transcontinentaux et les collections interchangeables.

Dès les années soixante cependant, Bruxelles voyait au Palais des Beaux-Arts de grandes expositions, fascinantes souvent, mais encore désertes en dehors des vernissages. Ainsi ai-je découvert, dans un merveilleux silence, Calder en 1959 ou Rothko en 1961.

Déjà les produits locaux n'étaient plus tout à fait de saison, à quelques exceptions près. Celles-ci mêmes n'étaient pas toujours évidentes. Par l'entremise de Marcel Lecomte, j'avais fait demander à Magritte de peindre un tableau pour nos Musées. Il accepta ; lorsque j'annonçai la bonne nouvelle aux membres de la Commission consultative : « Croyez-vous que... », me dirent certains. Près de trente ans plus tard, *La Recherche de la vérité* en sa première version de 1963, pour deux cent mille francs, était-ce une mauvaise idée ? L'anecdote n'a d'autre but que de montrer que l'art belge n'était pas toujours dans le vent. Même Magritte, même Delvaux, à l'époque, n'étaient pas les phares qu'ils sont devenus, sauf pour un petit nombre de connaisseurs ou d'adeptes ; il faut attendre la mort de Magritte en 1966 pour que ces deux maîtres, après avoir transité outre-Atlantique, dans des rétrospectives ou des galeries, connaissent une juste gloire.

Nul n'est prophète.... on le sait. Les tenants de la Jeune Peinture Belge ne furent même pas payés pour le savoir ! L'estime n'était pas refusée, l'existence par contre était dure. Plusieurs enseignaient, les Mendelson, Lismonde, Delahaut, Bertrand.... comme le faisait encore Paul Delvaux !

Il y avait aussi les amis, les amateurs, les vrais. Il y avait les acquisitions de l'Etat et qui devinrent celles des Communautés. Malgré leurs obligations distributives, on ne peut en dire que du bien, car les fonctionnaires en charge furent compétents et probes. Des catalogues sont d'ailleurs là pour témoigner. Mais la volonté de répondre aux diverses tendances esthétiques, le respect des équilibres linguistiques ou régionaux, s'ils permettent d'éviter de fâcheux oublis, ne définissent pas pour autant les lignes de force

dans des domaines où, de plus, – sans fausse modestie – elles abondent.

Les données existent, il s'agit de les faire connaître. Ce fut, comme toujours, l'action de quelques-uns. Les Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, que j'ai eu l'honneur de diriger de 1961 à 1984, y ont contribué. Il ne peut s'agir ici que d'un témoignage sincère, que le temps peut toujours relativiser mais jamais abolir. Quatre-vingt pour cent des collections d'art ancien et moderne sont composés d'œuvres réalisées dans les provinces belges, ce qui va de soi lorsque l'on sait l'origine locale de nos Musées au XIXe siècle et l'exceptionnelle richesse de la production artistique du XIVe siècle à aujourd'hui. La spécificité des Musées s'imposait donc. C'était l'évidence pour mes collaborateurs et moi-même, sans chauvinisme ni œillères, cela va sans dire.

La Jeune Peinture Belge et ses artisans devaient y occuper une place de choix. Dès que les salles de la Place Royale – les locaux provisoires du Musée d'Art Moderne – furent opérationnelles fin 1962, nonante-deux expositions temporaires y furent organisées jusqu'en 1978, année qui marque l'ouverture du chantier du nouveau musée [15]. Un grand nombre d'entre elles permirent la mise en pages d'œuvres des artistes en question autour de thèmes, d'acquisitions nouvelles, d'expositions d'été ou d'évocations de l'art moderne en Belgique. Chacune de ces manifestations était accompagnée d'un catalogue. Je voudrais redire ici ma reconnaissance et celle des Musées à l'équipe de collaborateurs, Francine-Claire Legrand, en tête, assistée de Phil Mertens, Gisèle Ollinger-Zinque, Pierre Baudson, Suzanne Houbart-Wilkin, Marie-Jeanne Chartrain, André Moerman, grâce auxquels toute l'action de ces années fut possible dans le secteur de l'art moderne.

Plus précisément encore, eurent lieu : en 1974 la rétrospective Gaston Bertrand, à l'occasion de laquelle F.-Cl. Legrand publia sa remarquable monographie ; en 1976 Jan Cox révélait aux cimaises des Musées sa vision de *L'Iliade d'Homère*, par ailleurs éditée en sérigraphie par la galerie De Zwarte Panter d'Anvers ; en décembre de la même année, une exposition *Pol Bury. Du point à la ligne* fut présentée Place Royale ; une *Rétrospective Lismonde* s'ouvrait de décembre 1977 à février 1978 et fut accompagnée d'une monographie que je publiai aux éditions Laconti ; en 1978,

[15] F. ROBERTS-JONES-POPELIER, *Chronique d'un Musée*, Bruxelles-Liège, 1987, pp. 102-114, 121-141.

Alechinsky à l'imprimerie occupait les cimaises ; en 1980, à l'occasion de l'anniversaire du Pays, *150 ans d'art belge dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* accordait une place importante à la Jeune Peinture. La même année furent exposées la donation Gaston Bertrand et la donation Armand Brusselmans (12 toiles importantes du maître, et père du donateur) ; en 1982 eut lieu la rétrospective Jo Delahaut, accompagnée d'un important catalogue, l'un et l'autre furent ensuite présentés au Musée d'art contemporain de Montréal ; en 1983 enfin un important accrochage de tableaux récents de Louis Van Lint eut lieu lors de la publication d'une monographie que le Ministère de la Communauté Française m'avait demandé d'écrire [16].

A ces manifestations diverses doivent s'ajouter les nombreuses acquisitions faites, ainsi que les donations reçues [17] de la part des artistes, tels que Bertrand, Alechinsky, Cox, Lismonde, Delahaut, Somville, Milo, de leur proches ou de mécènes, tels par exemple Mme René Mels ou le baron Urvater, et qui devaient culminer en 1989 avec l'exceptionnel legs Goldschmidt. Bien d'autres noms devraient être cités qui ont aimé, aidé ou promu ces artistes. Si Alla et Dicky Goldschmidt agirent en mécènes amicaux pour Gaston Bertrand, Antoine Mortier doit beaucoup à Oscar Schellekens, et Van Lint sans doute à Marcel Stal. Des galeries aussi mériteraient d'être nommées : Carrefour à Bruxelles pour Van Lint, De Zwarte Panter ou Lens à Anvers pour Jan Cox et Marc Mendelson. Une mention spéciale doit être accordée à l'Armorial à Bruxelles pour son action constante en faveur de la Jeune Peinture, action menée par son directeur Serge Goyens de Heusch dont la Fondation pour l'Art Belge Contemporain constitue un

[16] Les rétrospectives Jean Milo et Antoine Mortier en 1986 devaient poursuivre cet effort.

[17] Les accroissements, pour la période de 1961 à 1984 inclus, s'élèvent en ce qui concerne les artistes ayant fait partie du groupe à un moment de leur carrière, à 679 pièces, ainsi réparties : Alechinsky 257 (4 toiles dont une avec Dotremont, 46 encres, 15 aquarelles, 92 dessins, 100 estampes), Anthoons 2 sculptures, Barbaix 3 toiles, Bertrand 156 (6 toiles, 1 aquarelle, 115 dessins et lavis, un carnet de croquis de 34 feuillets), Bonnet 6 (3 toiles, 1 gouache, 1 aquarelle, 1 fusain), Bury 10 (3 toiles, 3 sculptures, 1 gouache, 3 estampes), Cobbaert 2 (1 toile, 1 gouache), Collignon 1 toile, Cox 8 (7 toiles, 1 gouache), Creuz 1 toile, Delahaut 27 (6 toiles, 2 reliefs, 19 estampes), Lismonde 20 (18 dessins, 2 signes), Meerbergen 1 toile, Mels 112 (3 toiles, 109 estampes), Mendelson 10 (2 toiles, 6 huiles sur papier, 1 dessin avec Van Lint, 1 gouache), Milo 41 (1 toile, 40 dessins), Mortier 5 (3 toiles, 2 encres), Peire 1 toile, Quinet 1 toile, Rets 2 (1 toile et 1 relief), Somville 8 (4 toiles, 3 lavis, 1 dessin), Van Lint 4 (1 toile, 2 aquarelles, 1 encre), Jeune Peinture Belge 1 toile collective.

apport essentiel. D'autres institutions et musées ont également œuvré : les Monographies de l'art belge, la Fondation Cultura, Maurits Naessens et le Fonds Mercator, le Crédit Communal, les musées de Liège, d'Ostende, de Verviers... Signalons enfin que, dirigeant avec Carl Volters une collection, *Belgique, art du temps*, aux éditions Laconti, je demandai à Phil Mertens d'écrire un livre sur ce chapitre de l'histoire ; *La Jeune Peinture Belge* parut en 1975 et demeure un précieux ouvrage de référence.

Lorsque s'ouvrit, en octobre 1984, le nouveau Musée d'Art Moderne, je souhaitai que ces artistes y fussent bien présentés et que le circuit en tint compte. Avec l'aide de Phil Mertens, et de Pierre Baudson pour la sculpture, une salle Jeune Peinture fut créée au niveau -7. *Le Portrait de Mia* par Marc Mendelson y faisait figure de déesse propitiatoire, *La grande plage* de Gaston Bertrand dialoguait, dans les jaunes et les bleus, avec une composition collective signée en 1947 (fig. 27) par Bertrand, Bonnet, Creuz, Lenaerts, Notebaert, Barbaix, Delahaut, de Conninck, Milo, Van Lint, Cossé, Pry, Mahy. A sa manière, et en version moderne, la toile répond, dans le droit fil de l'art de nos régions, au *Portrait des membres de la Société libre des Beaux-Arts* peint à l'époque par Edmond Lambrichs. Une *Allée* de Lismonde trouait mystérieusement un panneau, les autoportraits de Bertrand, de Bonnet et de Cox se regardaient avec droiture, tendresse ou ironie, une bicyclette oubliée dans la neige par Mig Quinet faisait écho à une *Nature morte*, aux éléments très vifs, de Louis Van Lint, à une architecture spatiale nommée *Tennis* par René Mels, aux volumes sensuels d'Anthoons. D'autres œuvres des maîtres de la Jeune Peinture étaient réparties chronologiquement, tout au long du parcours, mais à l'entrée du musée permanent déjà, au bas d'un escalier qui mène au puits de lumière, sur des murs de refend, des reliefs blancs monochromes de Delahaut, une toile matiériste de Mendelson, un carton de tapisserie de Lismonde, *Les Méandres journaliers* de Van Lint, *L'Hommage à Michel-Ange* de Bertrand, la *Transposition colorée* de Mortier accueillaient, entre autres, les milliers de visiteurs venus de tous les coins du monde. Dans l'espace devant l'ascenseur, quelques grandes toiles de *L'Iliade* honoraient Jan Cox.

Ces artistes qui appartiennent à une même génération, nés et formés sous des cieux très voisins, méritent-ils l'attention qui leur est portée ? J'y ai répondu selon mon cœur et ma réflexion il y a dix ans déjà et je maintiens : « Avec le recul, y a-t-il tant de pays qui peuvent aligner une génération de peintres tels que Louis Van

Lint, Gaston Bertrand, Marc Mendelson, Jan Cox, Lismonde, Jo Delahaut, Antoine Mortier ou Luc Peire, sans compter des nouveaux venus comme Pierre Alechinsky ou Pol Bury ? Paris sans doute, mais Londres, Rome ou même New York à cette époque ? Poser la question, c'est y répondre, c'est mesurer la chance de Bruxelles qui, elle, ne l'a pas exploitée. Or l'originalité du groupe était certaine, « à trois heures de train de Paris, une école fleurit, autonome, indépendante, et qui (...) a des accents qui sont bien à elle », soulignait Bernard Dorival, l'un des maîtres de la critique française » [18].

FIG. 27. – Jeune Peinture Belge, *Œuvre collective*, 1947. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Je maintiens aussi que si nous reconnaissons, en Belgique, leur mérite, celui-ci demeure trop limité à notre horizon. Certes, les chefs de file ont participé aux biennales de Venise ou de São Paulo, ils ont glané des prix, ont connu des rétrospectives, furent

[18] Ph. ROBERTS-JONES, *Van Lint*, Bruxelles, 1983, p. 50. La citation de Dorival in : *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 30.10.1947.

élus académiciens [19]. N'est-ce pas leurs qualités mêmes de sensibilité, d'intelligence, de savoir-faire et d'accomplissement qui traduisent leur force et leur enracinement ? N'est-ce pas ces mêmes vertus, par ailleurs, qui les desservent dans un temps où le flash, le clip et la publicité imposent un règne absolu ?

Ces artistes n'ont pratiqué ni la rupture qui vise au scandale, ni la répétition qui recherche le slogan. Ils ont suivi leur route. Devant un *Autoportrait sur fond gris* de Gaston Bertrand de 1946, j'écrivais : « Le portrait est annonciateur, marqué de prémonitions, non pas dans le domaine d'une surréalité mais dans celui de l'avenir même du peintre, car les formes, par leurs étranglements, leurs ressauts, par l'épuration et le rythme, prévoient celles du monde extérieur qu'il saisira un jour et qui, transposées, seront les éléments de ses paysages futurs. Ne rêve-t-on pas déjà, devant ce visage, aux architectures de Montmajour, à l'agencement des sites provençaux ? Admirable continuité de celui qui se cherche et qui se répond. Ainsi dans ce portrait, où il s'observe, où il se modèle lui-même, pressent-il peut-être son prolongement personnel dans les étapes à venir de son œuvre, dans l'univers qui sera sien » [20].

La même idée, la même constatation s'impose devant l'œuvre de Jan Cox. Du temps de la Jeune Peinture à celui de *L'Iliade d'Homère* : « Cox devait garder cependant et tracer, approfondir et développer à la fois, son espace propre, son aire personnelle ; à l'image de l'oiseau, de l'intérieur du songe à l'orée du rêve » [21].

Van Lint me disait devant un tableau : « L'essentiel c'est l'âme », j'ajoutais : « Mais il n'y a pas en art, pour le malheur ou la félicité de ceux qui créent, de jugement dernier. La vie d'une œuvre aboutie est forcément éternelle. Ce n'est pas la réalité d'un jour, la fugacité d'une mode, l'habileté d'un tour de main, un rocher ou une feuille, ce n'est pas la nature dans ses apparences

[19] A l'Académie royale de Belgique, Van Lint fut élu correspondant en 1960 et titulaire en 1968, Bertrand titulaire en 1969, Lismonde correspondant en 1975 et titulaire en 1982, Delahaut correspondant en 1978 et titulaire en 1985, Collignon correspondant en 1978 et titulaire en 1987, Rets correspondant en 1987, Alechinsky associé en 1987. A la Koninklijke Academie van België : Slabbinck correspondant en 1958 et titulaire en 1963, Mendelson correspondant en 1965 et titulaire en 1968.

[20] Ph. ROBERTS-JONES, *Trois autoportraits de Gaston Bertrand*, in : A. DE PESSEROEY, *Cent autoportraits*, Bruxelles, 1976 repris in : P.R.J., *L'Alphabet des circonstances*, *op. cit.*, p. 36.

[21] Id., *Jan Cox ou le mythe vécu*, préface au catalogue *Jan Cox. L'Iliade d'Homère*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 1976, repris in : P.R.J., *L'alphabet ... op. cit.*, p. 71.

que l'artiste s'efforce de capter, mais bien dans son esprit et ses correspondances qu'il essaie de la saisir » [22].

Un autre exemple encore sur un autre registre. Dans le dernier texte que Jo Delahaut m'a demandé d'écrire en 1989, j'insistais sur l'originalité et la probité de son art. Parce que son langage était le sien propre, l'œuvre ne pouvait être que celle « des contrées intérieures », celle « de la liberté mais aussi de l'exigence » [23]. Il est difficile, dès lors, de se faire un chemin qui tiendrait compte des vents et des marées de tous. L'artiste sera toujours seul devant le support qu'il choisit pour s'exprimer. Lismonde qui fut un solitaire, au sein même de la Jeune Peinture, me disait récemment : « Nous sommes tellement ballotés par des mouvements divers, créés par des artistes ou par des responsables culturels, par des groupes de pression que les choses doivent se décanter... Dans le courant on nage, ce n'est qu'après que l'on constate l'évidence du parcours, parfois à l'unisson, parfois à contre-courant, toujours selon ce que l'on croit » [24].

La Jeune Peinture Belge s'est décantée, je crois. Elle fut, dès les années quarante, le départ d'une longue méditation sur la réalité cosmique et l'homme, sur l'essentiel de l'horizon, d'une branche, d'un mur, d'un chant d'oiseau, d'une femme, de surfaces, de couleurs et de lignes. Chacun y a gravé son ombre, son désir, et ses craintes, sachant que l'œuvre est chaque fois un problème à résoudre et non une théorie à démontrer. Dans un monde où les sociétés qui se prétendaient révolutionnaires affirmaient un art conformiste et où les sociétés qui pratiquent la démocratie cherchaient la rupture, ces artistes se sont tenus à l'écart des jeux gratuits ou provocateurs pour mieux sonder, pour mieux saisir l'ineffable, le merveilleux hasard, l'intime nécessité.

1992

[22] Id., *Van Lint*, *op. cit.*, p. 108.
[23] Id., *Exigence et liberté*, in : *Jo Delahaut*, Bruxelles, 1989, p. 9.
[24] LISMONDE, *Conversation avec Philippe Roberts-Jones*, Gerpinnes, 1992, p. 41.

Réflexion sur un musée

Il n'y a pas un musée type ou idéal. Le terme est un mot fourre-tout au sens le plus réaliste de l'expression. Le musée ne se limite plus, aujourd'hui, à n'être qu'un lieu, un contenant, une simple *tékè*, pinacothèque ou glyptothèque. S'il existe, dès l'origine, en fonction de son contenu, ce dernier requiert de son enveloppe une adéquation intime. Le musée temple, tel que l'a glorifié le XIXe siècle, avec ses colonnades et ses escaliers monumentaux, n'est plus de saison. Il n'empêche que se discute encore, ardemment, la priorité du fonctionnel sur celle du décor et du geste architectural. Si une confrontation de principe demeure, il faut lui ajouter tous les piments du contexte : le pays (riche ou sous-développé), la localisation (urbaine ou hors les murs), la tradition, le statut (public ou privé), la collection existante, les possibilités d'accroissement, etc...

Mais qu'est-ce qu'un musée ?, dira-t-on. La notion est récente et ne s'affirme qu'à la fin du XVIIIe siècle. De Littré à l'Unesco, les définitions à la fois se précisent et se diversifient ; elles évoluent d'une fonction conservatoire à celle d'un centre culturel [1].

[1] Quelques définitions du terme « musée » :

« 1° Anciennement et proprement, temple des Muses. Par extension, édifice où l'on se livre à l'art, à la poésie, à l'érudition, etc. (...) 2° Aujourd'hui, lieu destiné soit à l'étude, soit à rassembler les monuments des beaux-arts et des sciences, les objets antiques, etc. »

Dictionnaire Littré (1863-1873), Paris.

« Le musée est une institution dont le but est de pourvoir à la conservation des objets qui illustrent le mieux les phénomènes de la nature et les travaux des hommes et d'utiliser ces objets pour le développement des connaissances humaines et l'instruction du peuple ».

E.J. FOYLES, *Classification and definitions of Museums*, in *The Museum News*, vol. VII, n° 6, September 15, 1929, p. 7.

« Le musée est une institution qui, par ses expositions, ses travaux de recherche et ses activités planifiées, joue le rôle de centre culturel au sein d'une collecti-

D'ailleurs les institutions elles-mêmes se multiplient et se spécialisent. Elles vont des grands classiques, tels le British Museum, le Louvre, le Vatican, le Metropolitan Museum, qui sont en quelque sorte de « grandes surfaces », vu la multiplicité des aspects de l'activité créatrice qui y est exposée, aux musées mieux définis des arts décoratifs, par exemple, des sciences naturelles ou des arts et traditions populaires, pour en venir à des endroits plus spécifiques, tels le musée Van Gogh, le musée du cinéma, le musée de l'automobile ou celui de la bière.

Quelle que soit la particularité du contenu, le commun dénominateur conjugue, à des degrés divers, la conservation, l'étude et la présentation, c'est-à-dire que le musée remplit une fonction à la fois technique, scientifique et éducative. S'il est en même temps

vité. Contribuant ainsi à l'instruction et à la cohésion de cette collectivité, il a pour objectif majeur d'en sauvegarder le passé et l'individualité, tout en découvrant, en protégeant, en diffusant et en exaltant des valeurs humaines universelles. Implanté en un lieu déterminé et doté de locaux abritant ses collections, ses laboratoires et ses expositions, le Musée applique un vaste programme général d'éducation, renseignant les visiteurs et patronnant les activités de caractères scientifique, artistique et récréatif. A l'échelon local, régional ou national, le musée est au service d'un secteur de la population qui est à la fois existant et virtuel, changeant ou localisé ; il est le pôle d'attraction culturel qui doit renforcer la cohésion de la collectivité ».

UNESCO, *Le musée en tant que centre culturel. Son rôle dans le développement de la collectivité*, Mexico, 17/9-14/10/1962.

« Les établissements scientifiques de l'État assument des activités de recherche scientifique et des missions de service public liées à ces activités ».

Art. 1er de l'Arrêté Royal du 20 avril 1965, relatif au statut organique des établissements scientifiques de l'État. Moniteur belge.

« Le musée est une institution qui est formée d'une collection mise à la disposition du public et qui, moyennant paiement ou gratuité, est accessible aux visiteurs à des moments déterminés ou sur demande. Son but est la collection et la conservation d'objets, la recherche scientifique et la documentation, mais aussi l'information du public, la plus large possible ».

Grote Winkler Prins Encyclopedie, Amsterdam-Brussel, 1982.

« Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation ».

Art. 3 des Statuts de l'ICOM. Code de déontologie professionnelle, 1987, p.3.

« Une institution au service de la société, qui acquiert, conserve, communique et présente à des fins d'accroissement du savoir, de sauvegarde et de développement du patrimoine, d'éducation et de culture, des biens représentatifs de la nature et de l'homme ».

La Muséologie selon Georges-Henri Rivière. Cours de Muséologie. Textes et témoignages, (Paris), 1989.

une mémoire [2], qui enregistre et retient, un entrepôt, qui accumule, range et protège, il est forcément un lieu de référence et de consultation. Le musée se doit, par conséquent, d'être accessible et d'offrir, de manière vivante, par la mise en valeur, l'étude et le commentaire, les témoins et témoignages qu'il détient de l'un ou l'autre registre de l'activité et de la connaissance humaines.

Pour préciser, dans un domaine que j'ai vécu, j'affirmerais volontiers, aujourd'hui encore, ce que je m'efforçais d'illustrer il y a plus de vingt ans : « Si le rôle d'un musée des Beaux-Arts, sa mission fondamentale, est de conserver les témoins du passé et de retenir, parmi ceux du présent, les plus représentatifs du cœur et de l'esprit pour en informer l'avenir, s'il lui appartient également d'étudier ces jalons de l'humanité, un musée doit accueillir de nos jours le passant disponible et solliciter l'attention du public le plus large. En d'autres termes, ce lieu où le passé repose doit être aussi un lieu de vie où ce passé renaît et où aujourd'hui se confrontant à hier peut bâtir demain » [3]. Ceci montre à suffisance, je crois, que le musée n'est plus une nécropole, que d'aucuns dénonçaient il n'y a guère et que certains s'imaginent constater aujourd'hui, sans descendre réellement sur les lieux, parce que la contestation est devenue un tic, pour ne pas dire un académisme !

En dehors de normes très strictes – mais variables selon les contenus – d'éclairement, d'hygrométrie, de température et de sécurité (vol, incendie, inondation), chaque musée est un cas en soi. Le contenant pose déjà toute une série de problèmes : existe-t-il ou est-il à construire ? S'il existe, il peut être exigu ou vétuste ; des extensions, des aménagements, une modernisation sont alors à prévoir. Serait-il satisfaisant, qu'il faut encore l'entretenir et l'améliorer. S'il faut bâtir, le choix du lieu relève d'une étude démographique, topographique et sociologique qui est, elle-même, fonction à la fois des us et coutumes d'une population présente et de visiteurs à prévoir, ce qui va de soi, mais aussi du contenu existant c'est-à-dire des collections, en importance et en rayonnement potentiel.

Si l'espace entre la place Royale et la place du Musée fut choisi, à Bruxelles, pour y reconstruire un musée d'art moderne, les rai-

[2] cf. Ph. ROBERTS-JONES, *La mémoire des musées*, in : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1971 ; repris in : *L'Art Majeur*, Bruxelles, 1974, pp. 105-116.

[3] Ph. ROBERTS-JONES, *Structures et fonctions d'un musée d'art moderne*, in : *Revue générale*, Bruxelles, janvier 1970 ; repris in : *ibid.*, pp. 117-118.

sons en sont multiples. L'idée du Mont des Arts, conçue par Léopold II [4], était bonne et avait fait ses preuves ; avant 1958, le musée se trouvait dans l'aile Charles de Lorraine [5]. En établissant une communication directe avec les bâtiments du Musée d'art ancien, agrandis en 1974, on renforçait l'unité de l'institution, on illustrait la continuité de la création artistique dans le temps, on tirait profit de l'intérêt provoqué par l'un ou l'autre aspect des collections, on évitait le dédoublement de certains services, on restait au centre de la ville et on échappait aux problèmes linguistiques qu'aurait pu susciter une autre implantation [6]. Ces acquis demeurent, le seul regret est l'absence d'un parking qui fut supprimé d'autorité lorsque le premier projet de l'architecte Roger Bastin fut remis en cause.

L'option prise, il faut une ratification, un accord des autorités dites compétentes et l'allusion que je viens de faire à l'existence de plusieurs projets montre que cela ne va pas de soi. Le premier projet agréé par les décideurs fut violemment attaqué par des groupes de pression. Une véritable bataille s'engagea, tant au niveau politique que par médias interposés, entre les détracteurs et les défenseurs, ces derniers heureusement coordonnés par les Amis des Musées sous la houlette de René Boël. La lutte fut longtemps incertaine, et de marchandages en compromis, sous différents règnes ministériels, on aboutit enfin à la géniale invention du puits de lumière par notre confrère Roger Bastin (fig. 28), bien antérieure, soit dit en passant, à la pyramide de l'architecte Pei au Louvre [7]. Il est certain qu'aujourd'hui la reconstruction de l'ensemble muséal des Musées des Beaux-Arts serait impossible, non pour des raisons budgétaires, mais par la multiplication des pouvoirs politiques et leur dilution.

L'architecte d'un musée ? Le choix est fondamental. Ou bien il se plie aux obligations du principe « la fonction crée l'organe »

[4] Le rôle joué par la Dynastie dans le développement des institutions culturelles en Belgique est important. cf. *La Dynastie et la Culture en Belgique* (sous la direction de H. BALTHAZAR et J. STENGERS), Anvers, 1990.

[5] L'historique des Musées royaux des Beaux-Arts est étudiée dans F. ROBERTS-JONES-POPELIER, *Chronique d'un Musée. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles*, Liège-Bruxelles, 1987, passim.

[6] cf. Ph. ROBERTS-JONES, *Passé et présent des Musées royaux, in : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Travaux d'aménagement et de construction : 1977-1984*, Ministère des Travaux Publics, Régie des Bâtiments, 1984, repris in : *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, 1989, pp. 378-392.

[7] R. BASTIN, *Les projets pour le Musée d'Art Moderne à Bruxelles 1973-1978, ou l'architecture entravée*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, 5e série, LXI, 1979, 3-4, pp. 57-59.

et que l'architecture porte et présente ce qu'elle sert, c'est le cas à Bruxelles précisément et, sans doute, au Wallraf- Richartz Museum à Cologne ; ou bien l'acte architectural l'emporte et le Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright à New York est un exemple éloquent, mais l'utilisation du bâtiment reste pour le moins discutable. L'option est donc importante. L'heureuse conclusion et le bon fonctionnement n'ont chance d'aboutir que si le parti pris architectural est le fruit d'une concertation, mieux encore d'une collaboration, avec un muséologue, en l'occurrence l'usager, qui sait ce qui doit être exposé et comment.

Le goût du temps, au même titre que celui, individuel, du muséologue ou de l'architecte, joue un rôle non négligeable. Deux exemples suffisent à le prouver. Au XIXe siècle, on montrait un maximum d'œuvres ou d'objets. Dans un musée des Beaux-Arts, les tableaux étaient accrochés cadre à cadre sur plusieurs rangs ; la sculpture se voyait astreinte à une fonction architectonique, scandant des entrecolonnements, comme à la galerie du Braccio Nuovo du Vatican. Par contre, aujourd'hui, on souhaite un accrochage aéré, un silence entre les tableaux et la mise en évidence des chefs-d'œuvre, aussi bien dans un but éducatif que pour répondre au tourisme de masses. D'une part, il faut attirer l'attention sur les points forts, de l'autre, on ne peut présenter la *Joconde* n'importe où, n'y n'importe comment.

Variation de la mode ?, dira-t-on. Sans doute, car où n'existe-t-elle pas ? Mais les conséquences ont d'autres répercussions que l'occupation des cimaises. L'élagage contemporain implique l'existence d'autres locaux, soit de présentation, soit de rangement. Des salles documentaires et des réserves deviennent nécessaires et la proportion des divers types de locaux se modifie. La présence et le rôle des cimaises sont un autre exemple d'évolution. La cimaise peut être considérée comme un simple élément porteur, le plus neutre possible, et l'on aboutit à une tonalité uniformément claire, que d'aucuns nomment, lorsqu'elle s'affirme exclusive, le style clinique. En Italie, au contraire, la couleur ou la matière s'impose dès les années 1970 et les salles, selon l'époque des œuvres exposées, passent du rouge au vert ou au jaune comme à Florence. Le Mauritshuis à La Haye et le Metropolitan à New York se sont engagés dans une voie semblable.

La mise en évidence des œuvres majeures, qui se signalent par la place occupée sur la cimaise ou par un changement de matière du mur (tissus ou panneaux), et qui nous semble logique, éveille apparemment, à son tour, une réaction. De nouvelles présenta-

tions voient les œuvres scander l'espace architectural, comme en Allemagne ou aux Etats-Unis, ou refuser toute hiérarchie de valeur sensible. Ainsi l'accrochage récent des Georges de La Tour les voit-il sagement alignés au Louvre. Ceci me paraît une erreur. Si l'objectivité scientifique est louable, le souvenir enregistre mieux l'œuvre mise en évidence, et il entre dans les fonctions éducatives du musée de faciliter l'accès au patrimoine. La tendance, que j'évoque ici, consiste à ramener l'objet d'art à n'être qu'un document d'époque, considéré et rangé comme tel, et non un objet exprimant une sensibilité particulière et présentée dans cette optique.

Si on en arrive ainsi à des choix raisonnés, qu'ils soient neutres ou éloquents, une sélection, plus ou moins sévère, des œuvres exposées de manière permanente, augmente non seulement la surface des réserves mais conditionne aussi leur conception. Ces locaux doivent être, en effet, accessibles aux chercheurs. L'étude, qui est une fonction essentielle du musée, n'est pas le seul fait des conservateurs ; l'ensemble de la collection, quelle qu'en soit la nature, doit pouvoir donc être consultée. Ce point permet de répondre à une objection souvent formulée. Pourquoi garder en réserve des œuvres au lieu de les mettre en dépôt ailleurs ? Deux bonnes raisons, au moins, peuvent être avancées. La conservation, d'une part, est mieux assurée dans un espace muséal que dans des lieux extérieurs, où les contrôles sont aléatoires pour ne pas dire nuls, les risques d'accidents, de pertes ou de vols plus élevés ; l'œuvre, d'autre part, reste accessible à l'amateur comme au chercheur.

Vient ensuite tout ce que le public ne voit pas et, en premier lieu, les locaux techniques. Ils sont nombreux : le local de veille ou centre de contrôle – souvent nommé dispatching – où se trouvent centralisés les écrans-vidéo de surveillance, les systèmes d'alarme, la téléphonie, c'est-à-dire tout un réseau complexe d'information et de contrôle axé sur la sécurité des bâtiments et des œuvres ; les salles de chauffe et de conditionnement, les locaux des groupes électrogènes, les ateliers d'électricité, de menuiserie, de mécanique, de plomberie, etc... Cette énumération succinte démontre que la direction et le fonctionnement d'un musée, de quelque envergure, requièrent des connaissances multidisciplinaires et un personnel qualifié. Les ateliers de conservation et de restauration sont spécifiques à la nature du musée et peuvent se nommer laboratoires si les objets conservés relèvent, par exemple, des sciences naturelles. Un personnel spécialisé est à

nouveau requis, qui va du restaurateur au préparateur, du photographe au chimiste, et impliquent forcément un appareillage idoine.

Dans certains pays, comme dans certaines disciplines, des laboratoires centraux peuvent exister, tel en Belgique l'Institut royal du Patrimoine artistique qui centralise des recherches particulières ou élabore des principes fondamentaux de restauration et de conservation. Les conservateurs des œuvres, soumises à examen ou à traitement, restent néanmoins responsables de l'option qui sera prise, et sans être, pour autant, des praticiens, doivent être au courant des procédés d'investigations ou de soins. L'historien de l'art, d'ailleurs, ne peut plus ignorer, de nos jours, l'apport des examens scientifiques dans la détermination de l'authenticité d'une œuvre, de son attribution ou de sa date.

De l'infra-rouge à la dendrochronologie, en passant par la radiographie à balayage, la chimie des couleurs, le secret des solvants, autant de domaines dont il faut être conscients, sans perdre cependant le sens de l'appréciation, de la prudence et du jugement. Car, si le diagnostic peut être, dans certains cas, le fruit d'un constat ou d'une mesure, l'interprétation et le remède éventuel ressortissent de l'évaluation humaine. La restauration d'une œuvre d'art implique l'intervention manuelle d'un individu et, dans ce domaine, il y a, et il y a eu surtout, des divergences d'écoles aux conséquences parfois malheureuses.

Ces réflexions conduisent au contenu du musée : la collection. C'est le cœur du problème, puisqu'il détermine, on le sait, la nature du musée. Je choisirai un exemple que je connais particulièrement : les beaux-arts. Dans nos pays et de nos jours, la collection préexiste en général. La création d'une entité *ex nihilo* est certes concevable, mais peu fréquente, tel le musée de la Fondation Getty à Malibu aux U.S.A., dont la base est néanmoins une collection privée, ou le Musée d'Art moderne à Taipei, né d'une volonté municipale. On peut aussi envisager une redistribution de collections existantes et l'exemple le plus proche est sans doute le Musée d'Orsay et le Musée d'art moderne du Centre Beaubourg, dont les œuvres proviennent en majorité du Musée du Jeu de Paume, de l'ancien Musée d'Art Moderne du quai de Tokyo et du Louvre.

La collection existe donc, selon les hasards de ses origines : ensembles princiers, donations, legs, volonté des pouvoirs publics ou d'initiatives privées, contexte culturel et économique du pays ou du lieu. Les collections du Louvre remontent à la couronne de

France, le Vatican est le fait des papes, le Metropolitan celui de mécènes, et les Musées des Beaux-Arts à Bruxelles des laissés-pour-compte de l'occupant français, sans oublier la volonté de Napoléon. Je schématise, mais les faits sont là : des œuvres en provenance de couvents et d'églises, saisies par les émissaires de la République, et un fonds de tableaux venant de Paris, les envois du Consulat et de l'Empire, après que Bonaparte eût créé, en 1801, les premiers musées de province dont celui de Bruxelles, chef-lieu du Département de la Dyle (fig. 29).

Depuis lors ce fonds s'est enrichi d'acquisitions et de donations axées principalement sur l'art de nos provinces et ce pour diverses raisons. La première, et la plus importante je crois, répond à une volonté d'identification nationale et culturelle. Léopold Ier n'écrivait-il pas en juillet 1843 à l'un de ses ministres : « Une base raisonnable me paraît celle-ci ; il devrait y avoir dans le musée des tableaux anciens, un bon tableau de chaque maître ayant appartenu à la Belgique, à ce qu'on appelle l'école flamande, *tous devraient y être* » [8]. Ce souci n'est pas qu'un reflet de chauvinisme, mais la prise de conscience d'une qualité autochtone, voire d'un génie local.

Les provinces belges sont un lieu d'épanouissement privilégié des arts plastiques : l'orfèvrerie mosane, les retables polychromes, la tapisserie, la peinture, l'estampe, tant au niveau artisanal que créatif, ont répondu à la demande régionale et internationale du Moyen Age à nos jours. Peu de pays peuvent aligner, de siècle en siècle, dans le domaine pictural, des noms tels que Van Eyck, Van der Weyden et Van der Goes, Gossart ou Bruegel, Rubens, Van Dyck et Teniers, et, si un fléchissement se manifeste au XVIIIe siècle, les frères Stevens dès 1848, la Société libre des Beaux-Arts, le groupe des XX – c'est-à-dire les Vogels, Khnopff, Van Ryssel-berghe et Ensor –, le symbolisme, le fauvisme brabançon, l'expressionnisme flamand, les Magritte, les Delvaux, la Jeune Peinture belge, le groupe Cobra et, pour se limiter aux seuls noms de notoriété internationale, les Broodthaers, Bury et Alechinsky, démontrent une continuité et une abondance exceptionnelles [9]. Il

[8] Léopold 1er à Jean-Baptiste Nothomb, le 20 juillet 1843 (Archives générales du Royaume, Papiers Nothomb, XXX n°1), cité in : F. ROBERTS-JONES-POPELIER, *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, in : *La Dynastie et la Culture en Belgique*, *op. cit.*, p. 307.

[9] cf. Ph. ROBERTS-JONES, *Eclat et densité de la peinture en Belgique*, in : *Image donnée, image reçue*, *op. cit.*, pp. 40-55.

était difficile de ne pas en tenir compte et nos Musées des Beaux-Arts furent conçus et enrichis en fonction de cette spécificité.

La collection, lorsque j'en devins en quelque sorte le gestionnaire en 1961, était importante dans ce domaine : un ensemble remarquable de primitifs flamands et d'œuvres du XVIe siècle, une trentaine de Rubens, la plus belle salle de Jordaens qui soit, la collection la plus représentative du XIXe siècle et des œuvres modernes de choix. Mais peu de locaux et aucune salle pour les XIXe et XXe siècles. L'objectif premier fut donc de construire. Deux étapes majeures : en 1974 furent inaugurées les extensions du musée d'art ancien et le musée du XIXe siècle, en 1984, le musée d'art moderne et la rénovation complète du musée d'art ancien, soit quelque vingt-huit mille mètres carrés de constructions qui impliquent crédits et autorisations, études de plans, réunions de chantier, hostilité à combattre...

Ce fut une lutte constante pendant laquelle il fallait valoriser les collections : procéder au récolement des inventaires, au retour des œuvres mises en dépôt dans les ministères, les ambassades, les bâtiments publics, à l'étude et à la restauration de certaines pièces, à la rédaction de catalogues, à l'organisation d'expositions de prestige, telles *Le Siècle de Bruegel*, *Le Siècle de Rubens*, *Un demi-siècle de mécénat*, *Le Symbolisme en Europe*, des rétrospectives d'artistes, à la création du musée d'art moderne provisoire en 1962 et ses 92 expositions, sans parler de l'acquisition de bâtiments nouveaux, les hôtels Gresham et Argenteau, Altenloh et les maisons de la rue du Musée, ni de l'augmentation du personnel et de son recrutement. Ceci me permet de dire que, sans leur collaboration, tout ceci n'eût été qu'un rêve ou un cauchemar !

Par ailleurs, l'enrichissement des collections restait un devoir constant, et la modicité des crédits limitait forcément les désirs. La politique consistant à combler les lacunes, en fonction des lignes de forces existantes, fut poursuivie. Des acquisitions importantes d'art ancien et moderne furent faites et les donations et legs furent suscités et encouragés [10]. Il faut noter ici que la législation fiscale belge n'était guère favorable : la détaxation était limitée aux dons en espèce et la dation inexistante jusque tout récemment, en dépit d'efforts répétés. Malgré cette absence de compréhension, le bilan fut positif, grâce entre autres aux dons généreux d'artistes ou de leurs descendants.

[10] Il faut mentionner tout particulièrement le legs Delporte-Livrauw, en 1974. Pour tous ces problèmes, tant de constructions que d'acquisitions, voir F. ROBERTS-JONES-POPELIER, *Chronique d'un Musée*, *op. cit.*

FIG. 29. – Jean-Baptiste Madou, *Le Salon de 1830*, détail. Lithographie rehaussée. Collection privée.

Au plan international, les lacunes ne furent pas toutes comblées et de loin. Déjà dans les années 1960-1970, Picasso, pour ne citer qu'un exemple, était difficilement abordable, compte tenu des crédits, si l'on souhaitait une œuvre importante et non une carte de visite. Magritte nous paraissait plus essentiel, ainsi que Delvaux, Permeke, Van den Berghe ou Spilliaert, pour l'acquisition desquels le million de francs belges ne fut jamais dépassé. Cette vision d'un musée, axé principalement sur l'art national, fut bien accueillie par le public dans son ensemble, par les artistes et aussi, soulignons-le, par les amateurs étrangers découvrant des aspects de l'art moderne et contemporain méconnus, parce que ignorés des galeries internationales et du marché de l'art tout puissant, on le sait, pour lancer la mode [11]. Le courant s'inverse-t-il aujourd'hui ? Le souci d'une collection plus exemplative de l'art international semble préoccuper certains. Ces options se discutent, et le modèle allemand, qui recherche une sorte d'échantillonnage des mouvances contemporaines, peut retenir l'attention, mais court le risque également d'être répétitif de musée en musée. Les crédits Outre-Rhin connaissent, de plus, une autre ampleur.

Or les pouvoirs publics ont, ce me semble, vis-à-vis de la culture, des obligations. Chaque citoyen a un droit à la santé, un droit au travail, un droit à l'éducation. Personne, dans une démocratie, n'en disconviendra. Le droit à la culture est tout aussi fondamental. Il est rarement ressenti comme tel par les pouvoirs publics, sauf en France peut-être où il participe d'une politique de prestige. Le traité de Rome, faut-il le rappeler, n'a pas pris en considération la culture, qui est souvent envisagée comme un luxe, traitée comme un surplus et, dès lors, maltraitée. Elle n'est porteuse, en vérité, d'aucun bénéfice électoral et chacun, en matière de beaux-arts, se croit compétent. C'est d'ailleurs un domaine de fréquentes impostures et où le règne des modes et des goûts, aussi fluctuants que ceux du vêtement féminin, se révèle rapidement tyrannique.

Le phénomène n'est pas nouveau. José Pierre qui n'était pas un critique rétrograde le dénonçait, il y a vingt ans déjà, en ces termes : « tant les vagues des vogues et la vogue des vagues se crachotant mutuellement dans l'œil, se mêlent, se submergent et

[11] cf. Ph. ROBERTS-JONES, *L'art et le monde d'aujourd'hui*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, 6e série, t. II, 1991, 1-4, pp. 61-76. Cf. *infra*, pp. 253-267.

se nient, au long des plages de notre attente et des grèves de notre indifférence ». Je voudrais, aujourd'hui, citer sans commentaires, en hommage à Henri Janne, la dernière phrase d'une lettre qu'il m'écrivit fin mai : « Quoi qu'il en soit l'art se définit par la production de sens et une technicité originale de haute qualité. Aliboron n'est pas peintre même s'il lui arrive de projeter quelque beauté sur un plan accueillant ... » [12].

Les pouvoirs publics tranchent souvent dans la répartition des subsides selon des critères sans fondements, ni clarté, en favorisant certains secteurs par rapport à d'autres. Ainsi, en Belgique, le seul Opéra de Bruxelles reçut-il par an le double des crédits alloués à nos deux grands musées nationaux. Pour répondre à la faillite du droit à la culture, les États ont trouvé ce qu'ils croient être la parade absolue et qui porte le nom anglo-saxon de sponsoring. Tous les problèmes s'évanouissent sous l'or des sponsors ! Beau rêve sans doute, mais plus sombre réalité !

Si le mécène était habité jadis par l'amour de l'art et le souci de se survivre par ce moyen, le sponsor, qui est une entité et rarement une personne, se préoccupe avant tout d'une rentabilité publicitaire. Le ballon rond ou Vermeer, la Formule I ou Picasso, peu importe ! Le mécène souhaitait que l'on acceptât quelque chose qu'il aimait, le sponsor impose son sigle puisqu'il paye. Parfois même – ce qui démontre son incompétence ou son indifférence – délègue-t-il à des organismes spécialisés, qui prennent un pourcentage au passage, le soin de distribuer son apparente générosité, pour laquelle il sera, de plus, partiellement détaxé. Pourquoi se plier à de telles exigences ? Par incurie du pouvoir de tutelle d'abord, parce que les autres le pratiquent et parce qu'une institution culturelle se mesure à son taux d'activité, voire de rentabilité.

Un musée ne devrait être qu'un musée, c'est-à-dire un lieu de conservation, de présentation, d'étude et d'éducation. Il a pour fonction majeure la sauvegarde du patrimoine qui est, dans nos pays, ne l'oublions pas, le bien de tous, heureusement inaliénable. Hélas, les objets qui constituent ce patrimoine sont devenus, surtout depuis deux ou trois décennies, des valeurs spéculatives. Il faut donc les mettre en évidence et, dès lors, se faire valoir. Si le musée a une mission éducative, cette action doit tenir compte des

[12] J. PIERRE, *L'aménagement de la pénurie*, in : *La Quinzaine littéraire*, Paris, novembre 1973, p. 21 ; H. JANNE, lettre à Philippe Roberts-Jones relative à *L'art et le monde d'aujourd'hui*, mai 1991.

nouvelles techniques d'information, étudier les diverses potentialités de son public, il faudrait dire de ses publics qui se diversifient selon l'âge, la formation, l'appartenance sociale. Le musée est donc tenu de faire de la publicité, je dirais même du racolage. On n'existe dans le monde contemporain que si l'on est remarqué. Et le temporaire a cette vertu que le permanent n'a plus. Nous vivons une civilisation du changement, du mirage, de la performance et du fragile. D'où le succès, dans le domaine des musées, des expositions temporaires.

L'homme du XXe siècle s'imagine qu'il est plus important d'entrevoir tout Van Gogh dans la bousculade que de rêver, seul pendant une demi-heure, devant *Les Blés jaunes* de Londres ou *L'Église d'Auvers* à Orsay. Il lui faut du barnum, plus proche de Disneyland que du temple d'Egine, le Walibi plutôt que la *Chute d'Icare*. Le fait est là, en bien ou en mal. Si l'œuvre d'art est conçue pour tout le monde, elle n'existe pas pour n'importe qui. L'art n'est pas qu'un objet de divertissement, ni d'investissement et, sauf s'il a une fonction architectonique, décorative ou s'il est le fruit d'une commande précise, il est un acte gratuit, nécessaire seulement à celui qui crée, et son importance est de témoigner de l'humain en sensibilité et en intelligence. S'il est saisi dans les tourbillons du showbiz, il se voit dévoyé.

Beaucoup d'expositions temporaires, qui sont conçues pour aguicher le public – « avez-vous vu ? Non. Courez-y ! » – ne font que déplacer, d'un lieu à l'autre, des œuvres qui vivent mieux dans leur contexte, parce qu'elles y sont physiquement adaptées, et que vous ne trouverez pas si vous vous déplacez pour les voir, puisqu'elles sont en voyage ! Certes, les expositions qui réunissent et comparent, qui permettent une meilleure appréciation d'un artiste ou d'une époque – bien qu'une utilisation judicieuse d'excellents documents puisse parfois suffire – apportent leur tribut à une meilleure connaissance de l'art et, par conséquent, de l'homme. Mais de telles entreprises se payent cher, car tout transport d'œuvres présente non seulement un risque supplémentaire, mais aussi un facteur certain de vieillissement. Faut-il s'étonner que, dans une société de consommation, l'art soit également soumis à ce triste destin ?

La contradiction des musées aujourd'hui est donc interne. Lieux de conservation et de protection, ils deviennent des lieux de promotion où l'œuvre d'art se consomme comme un *fast-food* de motel ou d'aérogare. Toutankhamon fait et refait le tour du monde, Mona Lisa s'exhibe dans une boîte hermétique et pare-

balles, embuée par l'haleine des natifs de la Californie, de Tokyo, de la Bavière, de Singapour et de celle de nos concitoyens, qui fréquentent davantage les musées étrangers que les leurs ! Le comportement contemporain est donc ambigu ; l'ivresse de la nouveauté et le culte du passé forment un curieux couple. Le goût de la culture, s'il se traduit trop souvent par un engouement, au mieux par un coup du cœur, doit à son tour se cultiver, s'approfondir, faire ses choix en connaissance de cause, et l'urgence de l'actualité fera peut-être place aux fréquentations de l'amitié.

1991

Timbre-poste et œuvre d'art

Il serait inconvenant de rappeler à des philatélistes, hommes de l'art et de métier, les caractères esthétiques que doit présenter un timbre-poste : qualités graphiques, chromatiques, recherche de proportions, équilibre, bonheur d'un format, adéquation entre le sujet retenu et la technique de reproduction, perfection de l'impression, lisibilité des éléments signifiants, accord donc des parties qui constituent ce petit quadrangle de papier coloré, porteur d'un nom, d'un chiffre et d'une image, et qui est à la fois un passeport et un ambassadeur.

L'enveloppe, qui vient d'ailleurs, avec son coin enluminé, reste liée pour chacun à des moments de l'existence, bonnes ou mauvaises nouvelles, sourire ou refus, début ou fin d'une aventure. Souvent même, le regard est attiré par le timbre avant que l'on retourne l'enveloppe pour en connaître l'origine. Comme tout objet qui peut porter ou traduire de la beauté et du sentiment, le timbre se prête au rêve et joue, dès lors, un rôle social et culturel.

Dans une société de haute technicité comme la nôtre, et dont l'anonymat et les automatismes s'accroissent par rapport à l'émotion ou au plaisir d'un choix, le geste de l'individu se doit d'être protégé, même s'il se limite à coller un timbre plutôt qu'un autre sur une enveloppe. Nos moindres actes sont mis en cause. Du pré-timbrage dira-t-on ! Célérité, sécurité, efficacité. Oui, sans doute, mais l'heure de la distribution, même moins nombreuse, le passage du facteur, même avec retard, le bruit de la boîte aux lettres et le courrier que l'on trie pour chercher le pli que l'on attend, c'est autre chose, une autre sensation, qu'une machine qui vous crache une lettre en quelques secondes et que vos collaborateurs ont lue avant qu'elle ne vous parvienne !

Il restera donc toujours des timbres pour les rêveurs et les amoureux. Ces deux catégories de citoyens méritent une plus

grande attention qu'on ne pourrait le croire. Les amoureux ne sont pas que seuls au monde ; ils portent un avenir puisqu'ils ne se limitent pas à la recherche d'un avantage égoïste et rapide. Les rêveurs, quant à eux, souvent sont créateurs et apportent à leurs contemporains, dans le domaine des sciences et des arts, qui un vaccin, qui une chanson.

Le timbre-poste, s'il s'intègre dans une relation humaine, peut être beau ou quelconque, au hasard de l'émission distribuée au moment de son achat. De plus, il véhiculera sans doute un message ou une émotion, du symbole patriotique à l'évocation d'un individu, d'une pensée généreuse à un site pittoresque, d'une page d'histoire à un phénomène de la nature. Richesse des propos, on le voit, volonté de répondre à une demande, à une actualité, mais non point dans le sens, trop souvent contemporain, de la publicité et du mercantilisme, il faut protéger cette petite surface de liberté !

Le timbre, étant d'abord une image imprimée, relève essentiellement du discours plastique que la société se tient à elle-même. Point n'est besoin d'en faire ici l'historique et de rattacher le timbre à l'évolution de l'imprimé qui naît, en Occident, à la charnière du XIVe et du XVe siècle au moment où apparaît le papier. La fonction de la première image était d'ordre pratique et édifiant, on le sait, avant que de se vouloir artistique, tout comme la nécessité d'un timbre-poste fut, à l'origine, celle d'affranchir plutôt que d'orner. Le besoin d'enjoliver, d'enluminer, puis de créer en réponse à une nouvelle demande, ne devait pas tarder à se manifester dans l'un et l'autre cas ; ce phénomène réconfortant mérite d'être souligné en ce monde qui souvent se questionne.

Si l'image imprimée fut un des grands moyens de diffusion de l'art, des styles et des œuvres, à travers les écoles et les civilisations – ce sont les estampes de Marc-Antoine Raimondi qui ont diffusé l'œuvre de Raphaël, comme celles de Lucas Vorsterman ou de Paul Pontius firent rayonner le génie de Rubens – il est certain que le timbre-poste contribue, aujourd'hui, à la démocratisation de la culture. Cette activité ne doit pas être prise à la légère.

Le meilleur de l'homme, l'excellence d'un siècle ou d'une culture s'expriment toujours sous forme de signes plastiques ou de taches colorées, tableaux, fresques, tapisseries, sculptures, émaux, dentelles, enluminures, objets divers, ils témoignent de l'invention et de l'ingéniosité humaines. Il existe, c'est un fait, des lieux plus

ou moins privilégiés en ces domaines. Les provinces belges, du temps des Anciens Pays-Bas à nos jours, des frères Van Eyck et de Rogier de la Pasture à René Magritte et Paul Delvaux, en passant par Jean Gossart et Pierre Bruegel l'Ancien, Pierre-Paul Rubens et Antoine Van Dyck, Fernand Khnopff et James Ensor, Constant Permeke et Frits van den Berghe, Rik Wouters et Louis Van Lint..., que de noms à citer à travers les siècles et, en se limitant à la seule peinture, que de récoltes artistiques, souvent incomparables !

Ce patrimoine que conservent nos Musées, mais également ceux des autres nations, est une source qui, utilisée à des fins éducatives, ne peut que nourrir la sensibilité, tout en éveillant la curiosité. A partir de telles références, en effet, une promotion culturelle doit être développée autour de l'œuvre choisie, de l'artiste retenu, de l'époque illustrée, voire du lieu de conservation. On peut certes se réjouir que la Régie des Postes accompagne ses nouvelles émissions d'un dépliant, généralement bien conçu, et qui offre, outre les renseignements philatéliques idoines, une information relative au sujet choisi.

Pourquoi s'arrêter en chemin ? Pourquoi nos bureaux de poste ne sont-ils pas mieux décorés ? Pourquoi n'y trouve-t-on pas des agrandissements de timbres, des reproductions d'œuvres d'art, dont certains détails furent choisis pour des émissions, et surtout, dans chaque bureau, comme cela se pratique dans d'autres pays, une documentation philatélique, une sélection réelle de timbres qui permet, à celui qui n'envoie pas n'importe quoi à n'importe qui, d'adapter et de personnaliser la lettre qu'il écrit ? Une remarque encore et qui ne manque pas de gravité : les catalogues philatéliques ne renseignent pas toujours le nom du créateur initial de l'image, alors qu'ils fournissent celui de l'imprimeur ! Ne vaut-il pas mieux connaître le nom de Daniel Seghers, par exemple, peintre flamand du XVIIe siècle et auteur d'une somptueuse guirlande de fleurs encadrant une Nativité, que celui des établissements X, excellent praticien par ailleurs ?

Les occasions et circonstances où le choix d'une œuvre d'art s'impose comme sujet de timbre sont multiples : les fêtes carillonnées, en tout premier lieu, des commémorations, des anniversaires, des entreprises caritatives... La création d'un Musée est, faut-il le dire, un événement de cet ordre, mais, chose curieuse, dans un pays où l'art de peindre est l'un des dons les plus généreusement distribués par le ciel, cette activité est sans doute moins respectée et honorée par les pouvoirs publics que le vélocipède

et le ballon rond ! Il fallut vingt-cinq ans et beaucoup d'efforts pour que soit reconstruit à Bruxelles le Musée d'Art Moderne. Cette performance à enrichi la philatélie d'une série de quatre valeurs représentatives de l'art belge, James Ensor, René Magritte, Jan Cox et Jo Delahaut (fig. 30a, b, c et d).

Les séries thématiques se prêtent également bien au choix d'œuvres d'art pour les illustrer. Ainsi la Croix-Rouge 1989 a-t-elle retenu trois tableaux anciens de l'école flamande, Rogier de le Pasture dit Van der Weyden, Gérard David et Denis Van Alsloot, mais conservés tout trois dans des collections suisses ; les liens entre nos provinces et le pays fondateur de la grande œuvre internationale se voyaient ainsi artistiquement soulignés. Les émissions Europa sont, elles aussi, d'excellents supports. Si l'Europe, en effet, doit se faire, l'entente économique est importante, mais ne sera jamais que circonstancielle si la sensibilité et les réactions émotionnelles de l'autre demeurent ignorées. Ainsi Europa 1975 offrait-elle une taille-douce et héliogravure combinées du plus heureux effet. Le timbre ne figure pas un portrait, comme on pourrait le croire à première vue, mais un détail, une citation en quelque sorte extraite d'un contexte plus vaste et transposée dans une autre technique. L'initié appréciera le résultat à sa juste valeur esthétique, mais le philatéliste risque de rester, quant à lui, sur sa faim. Le catalogue renseigne : « fragment de tableau » et « la veuve du supplicié ». Hélas, les scènes de supplice dans l'art ancien sont fréquentes, la peur du gendarme était autrement développée en ce temps-là ! La référence exacte est : *L'Épreuve du feu* de Dieric Bouts, tableau de justice de ce maître du XVe siècle pour l'hôtel de ville de Louvain et conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Le renseignement ne mérite-t-il pas d'être noté ?

Les émissions dites culturelles ou de promotion sont évidemment des occasions rêvées pour faire appel à l'art. Deux exemples, l'un et l'autre excellents. Le premier, *L'Agneau Mystique* des Van Eyck, est un chef-d'œuvre de l'histoire de l'humanité. Ici, le tableau à peut-être pris le pas sur le timbre, mais la qualité du résultat est telle que l'on ne peut s'en plaindre. Il s'agit d'ailleurs d'un feuillet et les trois valeurs qui l'accompagnent, figurant respectivement la Vierge, Dieu et Saint Jean-Baptiste sont chacun des timbres à part entière. Dans l'autre exemple, la promotion de la philatélie, la poste a retenu des témoignages de raffinement : les roses de Redouté, mettant ainsi en évidence un admirable ensemble floral, créé par un artiste belge qui connut la gloire à

l'étranger, collection réalisée à l'époque pour la première reine des Belges, Louise-Marie, et toujours conservée à la Bibliothèque Royale. Voici le genre de timbre que l'on aimerait accessible dans les bureaux de poste lorsque le cœur vous porte à écrire une lettre sentimentale !

L'anniversaire d'un grand artiste est une occasion à saisir, et la Régie des Postes a eu l'excellente initiative de prévoir une émission consacrée à David Teniers le Jeune (1610-1690). Ce peintre, l'un des plus connus de son temps et dont la production venait enrichir toutes les collections d'alors, sera célébré par une série de trois détails révélateurs de son réalisme, de sa vitalité et de la diversité des sujets qu'il a traités, œuvres choisies dans de grands musées étrangers pour démontrer le rayonnement de la peinture de nos régions au XVIIe siècle.

La sélection d'une œuvre, si elle s'impose souvent, répondra néanmoins à divers facteurs. Elle doit être identifiable par un public averti, ce qui implique qu'elle soit exemplative de l'artiste et que, s'il s'agit d'un détail, celui-ci sera éloquent. Notons qu'il est souvent plus souhaitable de prendre un fragment qu'un ensemble, car celui-ci, à la réduction, risque de ne plus être lisible. La mise en évidence du détail doit éviter, par ailleurs, de trahir l'esprit de l'œuvre. On peut, à cet égard, comparer deux timbres réalisés à partir de tableaux surréalistes : une œuvre de Paul Delvaux pour Europa 1983 et *L'Empire des lumières* de René Magritte pour la série du Musée d'Art Moderne. *Trains du soir* de Delvaux reste un timbre révélateur du climat poétique du peintre, mais un accent insolite, celui de la petite fille qui, égarée en l'occurrence, assiste au départ du convoi, a été supprimé lors de la mise en page. Il y a donc perte. Chez Magritte, par contre, si le ciel de jour a été sensiblement diminué par rapport à l'original, l'idée de l'œuvre et ses échos n'en sont pas pour autant amenuisés ou trahis. Ces deux cas montrent que, un choix étant acquis, le cadrage éventuel du détail, sa mise en page, l'ajout des éléments graphiques revêtent une extrême importance et nécessitent la présence d'un excellent graphiste.

Les exemples mentionnés sont tous figuratifs. Est-ce à dire que la reproduction d'une œuvre abstraite est à exclure ? Aucun Mondrian, Kandinsky ou Servranckx ? Ce serait, à la fois, injuste et absurde, puisque l'Abstraction est une forme du langage sensible qui se manifeste dans le monde entier depuis près d'un siècle. Dans l'émission consacrée au Musée d'Art Moderne, un timbre reproduisait une toile non figurative de Jo Delahaut. Ce timbre

FIG. 30a. — James Ensor, *Les Masques singuliers*, 1892, détail. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Timbre édité en 1984.

FIG. 30b. — René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954, détail. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Timbre édité en 1984.

FIG. 30c. — Jan Cox,
La Fin, 1975,
détail. Bruxelles,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Timbre édité en 1984.

FIG. 30d. — Jo Delahaut,
Rythme n° 6, 1962,
détail. Bruxelles,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
Timbre édité en 1984.

est beau selon moi, à la fois dynamique et équilibré. Je me souviens qu'à l'époque Jo Delahaut me fit part du regret qu'il avait eu de ne pouvoir concevoir lui-même l'image postale. Il n'est pas le seul artiste que je connaisse qui créerait d'excellents timbres. Ainsi Pierre Caille prend-il plaisir à orner les lettres qu'il envoie à ses amis de timbres fantaisistes, pleins d'humour, d'invention et à tirage unique. Mais c'est là une autre histoire, un autre problème.

Les postes françaises demandent régulièrement à des artistes notables de créer des timbres et je songe, dans le domaine de l'Abstraction, à ceux, remarquables, réalisés par Raoul Ubac, Georges Mathieu et Pierre Soulages. Une restriction peut-être, ce sont souvent des timbres d'assez grand format, plus proches de celui d'une vignette. Or un timbre doit être un timbre et non un tableau en réduction. Un timbre peut être une œuvre d'art, j'ajouterai qu'un timbre doit être beau car il n'est pas qu'une valeur faciale ; sa fonction est, avant toute chose, sociale et culturelle puisqu'il est un lien entre les hommes.

1990

L'Europe des références

La civilisation n'est-elle pas la conséquence d'infinies rencontres ? Les composantes sont d'origines diverses et mêlent sans arrêt l'intelligence, l'émotion, le raisonnement, l'expérience, la synthèse, l'intuition, tous les ingrédients de l'esprit et du corps. Les aspects qui en résultent seront, eux aussi, le résultat des circonstances et du hasard. Si l'accumulation de faits, d'étapes, de progrès et de déclins, constitue une civilisation dont l'ampleur du territoire varie, la civilisation européenne a connu, au cours de l'histoire, des facettes changeantes et cependant identifiables.

Au Moyen Age, l'Europe des monastères n'est pas celle des cathédrales, tout comme le Roman diffère du Gothique. S'il y eut une Europe de la Renaissance, dont l'épicentre fut l'Italie, celle du Baroque, de même origine, trouve en Pierre-Paul Rubens un témoin majeur et s'épanouit ensuite d'Amalienburg et du Zwinger au *Transparent* de Tolède. Le XVIIIe siècle connaît néanmoins des accents essentiellement français, dans le sillage de Versailles et de son classicisme. Au XIXe siècle, l'Europe sera romantique, réaliste ou symboliste, comme elle sera industrielle et bourgeoise, mais aussi nationaliste, de Garibaldi à Dreyfus et à Sarajevo...

Autant d'exemples que l'on pourrait multiplier, jusques et y compris l'Europe des avant-gardes, celle des ruptures nécessaires qui échappent aux nationalismes et aux impératifs économiques, mais qui seront, hélas, récupérées par la suite. Et l'Europe des idéologies ? Celle des religions, des droits de l'homme, des philosophies, des révolutions, des sciences ? Leur présence est certaine ; mais également celle des découvertes, des empires, des banques, des partis politiques, du commerce, des syndicats ou des corporatismes. Et tout cela sous divers noms et travestissements étranges et souvent tragiques ! Est-ce l'amalgame qui forme la civilisation européenne, ou est-ce en distillant, en raffinant, en

gommant, en élaguant, que se dégage, que se construit une vision que l'on voudrait nôtre et à laquelle on pourrait croire ?

Chacun résume son parcours au gré d'images qui lui sont propres et considère l'horizon en réponse à des étapes auxquelles il aspire. L'Europe existe. Ses frontières dépassent celles de sa géographie ; sa civilisation est dominante par sa diversité, sa richesse, son ampleur, ses emprunts, sa disponibilité. N'importe lequel de ces termes trouverait nombre d'exemples dans chacune des branches de l'activité humaine.

Si l'on se limite aux arts, tous les exotismes ont été appréhendés, souvent même assimilés et, si certains demeurent superficiels, ils n'en sont pas moins objets d'inventaire. Des arts dits primitifs au japonisme, de la musique hindoue au jazz, quel est le créateur contemporain qui ignore, en Occident, la force d'un graphisme ou de la percussion ?

Qu'il s'agisse du monde sensible ou de l'univers mental, les bornes ne cessent d'être déplacées par la connaissance ou l'imagination. Les sommes, dans tous les registres, sont exponentielles et, seule, l'informatique permet de les gérer. L'addition des savoirs n'est pas forcément créatrice et un excès de biens peut conduire à la stérilité. Sans doute. Je fus frappé d'entendre récemment une instrumentiste japonaise m'affirmer que la grande musique était occidentale, de Monteverdi à Messiaen, et que celle de son pays n'était que folklorique. Etait-ce une humilité tout orientale et apparente ou une adaptation aux lois du marché sonore et de l'oreille d'un plus grand nombre ? Il est difficile de concevoir qu'un peuple qui possède un génie calligraphique laisse en jachère d'autres moyens d'expression.

Certaines manifestations créatrices, observent d'aucuns, répondent à une nécessité fonctionnelle et peuvent être, dès lors, limitées par rapport à une production dont l'utilisation n'est pas fondamentale au départ. Ce qui semble conforme au bon sens ne l'est pas forcément dans les faits. La statuaire africaine affirme une grande diversité formelle et Vélasquez, lorsqu'il peint des *Ménines*, ne renonce pas à son rang de peintre de la Cour.

On entend dire partout que l'Europe se vend mal, qu'elle ne s'est pas définie, qu'elle ne s'est pas expliquée, et l'on argumente de son espace, de ses limites. Se pose-t-on la question de savoir pourquoi le problème culturel de l'Europe ne fut pas envisagé dès le départ ? Etait-ce du pragmatisme ou de la pudeur ? Etait-il plus facile de trouver un accord sur le charbon et l'acier que d'évoquer les fantômes émotionnels de Vinci à Dürer, de Wagner à Debussy,

de Dante à Racine ou de Shakespeare à Heine ? Les nationalismes sont rugueux et les fausses cultures meurtrières !

Je me souviens précisément de Heinrich Heine que les Nazis occultaient, dans une Europe qui n'était pas elle-même. En classe, on nous obligeait à coller du papier sur ses poèmes, et nous sabotions ce procédé par le refus d'apprendre la langue de Goethe. Erreur tout aussi grossière, faut-il ajouter ! Les langues, les cultures, les individus, les nationalismes mêmes, sont défendables dans leurs actes de générosité, donc de création, et non en fonction de frontières que l'Europe n'a tenté de figer que depuis un siècle à peine, ou dans l'affirmation de dogmes religieux ou philosophiques qui mènent trop souvent au fanatisme.

L'ouverture est sans doute difficile, mais toujours vivifiante et, à l'inverse, le chemin est court, de l'espace vital à l'univers concentrationnaire, du droit du sol à la purification ethnique et aux multiples formes d'intégrisme. L'Europe détruira ses composantes, dit-on parfois. C'est faux ! Peut-être réduira-t-elle sa diversité dialectale, sans l'abolir – ce qui est nouveau – car elle sera enregistrée ; le phénomène, quant à lui, est naturel et correspond à des impératifs socio-économiques.

Une aspiration que l'Europe pourrait formuler, pour rassembler les jeunes, serait peut-être celle de l'éthique. Les religions ont raté leur œcuménisme, les droits de l'homme sont manipulés, l'écologie se politise, hélas, et manque souvent d'objectivité scientifique. L'éthique ne se conçoit pas sans une alliance de la pensée et de la connaissance. Le problème des organes et de la génétique, la gestion des ressources et des populations, bref de l'homme au niveau de notre savoir actuel, tant vivant que moral, ne saurait être envisagé sans qu'une priorité soit accordée aux hommes de culture et de science, et non à une politique qui ne sera que l'affirmation précaire d'une majorité toujours relative. Il est temps d'affirmer que le monde doit être guidé par les découveurs et non par ceux qui font profession de décideurs. Notons en passant que ceux qui acceptaient hier la responsabilité exigent aujourd'hui la décision !

Mais, dira-t-on, une certaine espèce de découvreurs ou de créateurs ne rêvaient que plaies et bosses, ne parlaient que de révolutions, souhaitaient brûler musées et bibliothèques. Images ! « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains » est un refrain saisonnier, seuls les personnages changent. Il est important de souligner que, parallèlement à l'ivresse du nouveau, qui est devenu l'académisme de ce temps, le besoin de comparaison, de

connaissance, de référence au passé s'accentue. René Char fait appel aux images de Georges de La Tour et de Gustave Courbet au même titre qu'il accompagne Braque ou Miró ; Picasso exécute des variations sur le *Déjeuner sur l'herbe* tout comme Goya gravait des compositions de Vélasquez, l'un et l'autre cependant dénoncent les horreurs de leur époque, les *Désastres de la guerre* ou *Guernica* ; Paul Wunderlich aménage *Madame Récamier* dans les années 1970, et le graveur tchèque Jiri Enderle commente Dürer ; même en Amérique Roy Lichtenstein cite Henri Matisse.

La saisie de l'actuel ne peut exister, comme révélateur d'un temps, que si elle s'inscrit dans une durée vécue, et non dans le seul cri individuel. L'école, la tradition, le savoir-dire ou faire doivent être assimilés pour être éventuellement et nécessairement transcendés ou transgressés. La recherche de l'insolite, en tant que tel, demeure un insolite en soi, curiosité de *Wunderkammer*, possible indice de mutation, cas clinique pour le collectionneur, le spécialiste, le psychologue. Jean Starobinski, parlant des épigraphes choisies par un poète d'aujourd'hui, souligne : « La parole citée est le viatique au seuil d'un voyage qui affronte les terres inexplorées ... » et il ajoute « permettant de saisir le texte nouveau à partir des œuvres du passé dont il a gardé le souvenir » [1]. Puisque cette optique d'un continu – mieux d'une filiation – en art semble s'affirmer, il n'est pas inutile de prendre date et de rappeler que nous dénoncions l'esthétique de la rupture, à la veille de mai 1968, dans un *Carrousel de l'art contemporain*, mal accueilli alors [2].

La liberté pour tous, certes ; l'égalité, sans doute ; mais non la même identité. Une culture européenne, voire mondiale, qui répondrait à toutes les sensibilités, ou qui viserait à les forger, ne pourrait être que celle du plus petit commun dénominateur, donc celle du nivellement, ce qui est contradictoire lorsqu'il s'agit de culture. Imposer nos principes démocratiques, ou prétendus tels, à des populations qui n'en ont pas vécu l'évolution – comme l'Occident l'a fait dans les heurs et malheurs – fut une absurdité et provoque encore plus de récession que de progrès. Il fallait apporter une aide à la culture profonde et autochtone, comparer, montrer d'éventuels exemples, et non importer un mode de vie

[1] J. STAROBINSKI, *La poésie, entre deux mondes*, in : Y. BONNEFOY, *Poèmes*, Poésie/Gallimard, 1982, p. 8.

[2] Ph. ROBERTS-JONES, *Carrousel de l'art contemporain*, préface au catalogue de l'exposition *Acquisitions 1961-1966*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1968 ; repris in : *L'Art Majeur*, Bruxelles, 1974, pp. 9-32.

nouveau et forcément artificiel. Comme tant d'autres croyances, aujourd'hui l'économie de marché n'est pas une panacée.

L'Occident est plus généreux quand il accueille que lorsqu'il impose. Gauguin rêve sa métaphysique et son intensité formelle à travers les mythes océaniens, correspondant aux aspirations qui le hantent dès la Bretagne ; le cubisme reçoit, sous forme d'art, l'univers africain considéré jusqu'alors comme producteur de fétiches ! Un effet boomerang, en l'occurrence, n'est pas sans intérêt. Dans la statuaire remarquable du Zimbabwe, dont la tradition est vieille de huit siècles environ, je fus frappé récemment par des réminiscences de Zadkine et de Lipchitz. J'appris qu'il ne s'agissait pas d'un effet fortuit, mais bien de la connaissance du post-cubisme européen. En revanche, l'importation en Afrique ou ailleurs de l'esthétique occidentale, réaliste ou saint-sulpicienne, s'est révélée catastrophique.

L'abondance des sources et leur confluence, une curiosité trop souvent conquérante, mais aussi attentive – songeons aux carnets d'Eugène Delacroix au Maroc [3] – permettent-elles d'envisager, sinon une culture européenne, tout au moins une approche concertée des problèmes que ce domaine pose aux créateurs ? Y a-t-il des communs dénominateurs à travers la diversité des champs d'expression et d'étude ? Des lignes de force existent : une notion du temps, un désir du savoir, un goût de l'espace semblent en effet des constantes. Rien ne se perd, tout se transforme, les révolutions mêmes sont annoncées. L'image, elle aussi, qui traduit le cours d'une émotion et le temps de la recherche, bouge par modifications successives. La *Vénus* de Giorgione se retrouve dans le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, à travers Titien, Vélasquez ou Goya – avec un clin d'œil vers Cranach – mais pour faire scandale en 1863 et se révéler ensuite une pierre de touche de la modernité, de l'éternel féminin sous le nouvel éclairage d'un siècle, et aussi l'expression épurée d'un langage infini. Si exemple n'est pas démonstration, il faut toujours choisir et suivre ses étoiles.

1992

[3] M. ARAMA, A. et M. SERULLAZ, *Le voyage au Maroc*, Ed. du Sagittaire, 1992.

FIG. 31. – Alain Bosquet. Photo Ferrarte Ferrarti, Paris.

« Le métier d'otage » et les leçons d'Alain Bosquet

L'otage a existé de tout temps comme le chantage, duquel il participe et dont il est un élément matériel. Jadis, il s'agissait d'un prisonnier choisi pour sa puissance ou sa richesse, en fonction d'une rançon possible, tel Richard Cœur de Lion au retour des Croisades. La prise d'otage, elle aussi, se pratique depuis toujours – et le XXe siècle s'y est brillamment illustré – pour se venger d'un acte hostile, non pas en arrêtant les coupables, ce qui relèverait d'une certaine conception de la justice, mais des innocents, notoires ou non. Ainsi affirme-t-on sa force, ainsi veut-on briser la résistance de l'adversaire en s'emparant de ceux qui lui sont proches, et en les massacrant souvent par haine guerrière ou religieuse.

Rien n'arrête le progrès, on le sait. Aujourd'hui, dans certaines régions du monde, on enlève de préférence un innocent, que l'on sort de l'anonymat, que l'on personnalise et valorise. On transforme M. X en héros et en martyr, un scénario se met en place, créé de toutes pièces, et l'on prie le bon peuple de se joindre au suspense que les ravisseurs et ceux qui sont provoqués peaufinent, jour après jour. Ainsi nos contemporains participent-ils, contre leur gré ou avec passion, à un remake du cirque romain. Mieux encore – et la différence est de taille – la victime aujourd'hui ne sait ni pourquoi elle se bat, ni quelle est la bête sauvage qui la menace. Son angoisse donc, quels que soient les sévices, sera psychologique car, si elle devient le sujet d'un débat, elle est réduite à n'être que l'objet d'une action.

A qui profite ce jeu ? A ceux qui en prennent l'initiative évidemment, mais pour qu'un jeu soit acceptable, encore faudrait-il un arbitre ! Comment de tels crimes peuvent-ils se commettre ? La réponse est aisée : l'absence de réaction, claire et nette, de l'Occident lorsque le premier otage civil fut pris. La preuve ? Se rappeler simplement le réflexe d'une grande puissance de l'Est. L'Occident est plus civilisé, dira-t-on. Curieuse civilisation qui ne défend pas la liberté de tous mise en question par la torture d'un seul ! On parle aussi de l'impossibilité juridique qui entrave l'action de certains États face à des organismes non-gouvernementaux [1]. Si l'excuse est fondée, ne fallait-il pas, alors, actualiser la législation et aboutir, depuis que le terrorisme sévit, à un accord international qui éviterait les hésitations, la concurrence, la surenchère et les faux pas ? Pourquoi attendre si longtemps ? Présume-t-on de la lassitude d'un public versatile ? Ou est-ce la divergence des intérêts occidentaux qui en est responsable ? C'est là tout le secret de la géopolitique, des zones d'influence et des divers trafics. Mais là n'est pas le propos.

Alain Bosquet (fig. 31) a écrit un texte qui s'intitule *Le Métier d'otage* [2]. Le titre pourrait faire croire à un récit d'actualité, à un reportage romancé. Sa lecture est toute autre. Le livre participe de notre temps, mais il en bannit tout romanesque, il est témoignage sans être anecdote. Il met en cause, à travers et par les faits, une civilisation, la nôtre, qui se croit exemplaire parce que démocratique, alors qu'elle n'est que politicienne, et dont les gargarismes de grands principes ne dissimulent qu'une bruyante lâcheté. De la morale, du pathos ? Pas du tout. Une épure.

L'histoire et son cadre ne sont qu'un prétexte, certes angoissant, mais qui va bien au-delà d'un drame devenu journalier, à savoir le broyage d'un être libre et innocent par la société, ses conflits de systèmes et de convictions. Philippe Cervinius est français, jeune et archéologue. Il fouille quelque part au Moyen-Orient, il est enlevé par des terroristes. Passé le stade d'une révolte contre l'injustice du sort, celui qui deviendra un héros malgré lui ne tarde pas à réaliser qu'il doit lutter contre son asservissement. « Je suis un homme responsable de sa survie » (p. 14). Il s'efforce de fuir la terreur du vide qui le confronte, en faisant appel à sa mémoire. Il se souvient, il évoque. « Je me fais l'effet d'un cher-

[1] P. SIGAUD, *Otages : un président face à la crise* (II), in : *Journal de Genève*, 10.8.1989, pp. 1-2.

[2] A. BOSQUET, *Le Métier d'otage*, Gallimard, 1988.

cheur sans instrument, qui frappe aux parois de son crâne, comme pour en secouer des grains de poussière, d'où il tirerait des trésors microscopiques » (p. 20). Ainsi apprend-on à connaître un homme, simple et honnête, qui « aime les gens responsables, même s'ils s'imposent un dosage fragile de ce qui est et de ce qui miroite dans les songes » (p. 36). Cette responsabilité lui sera refusée et, si sa mémoire est riche qui évoque sa vie et les siens, le souvenir et les rêves sont fragiles, suscitent le doute, sont trompeurs devant une réalité qu'il est obligé de subir passivement, tout en sachant, au profond de soi, qu'il lui faut tenir son rôle d'otage, appréhender son nouvel état, en connaître les détours, en saisir les mécanismes, et devenir « le plus doué » ... (p. 38).

D'où le besoin de se formuler, d'argumenter, se justifier, prendre à témoin : « Je dois m'attacher à quelque personnage, pour rester sain d'esprit » (p. 44). Il compose des lettres fictives à sa femme, à chacune de ses deux filles, à son père, puis en écrira de réelles qui ne seront jamais postées, et ces êtres qui sont les mobiles de ses pensées, comme ils le furent de ses actes, prennent une identité. Mais il y a l'ennemi, celui qui a détourné brutalement le cours normal des choses et qui s'oppose à cette volonté de survie, à cette résistance ; il distille ses poisons, alterne violence et séduction. Bourré de coups par l'un, objet de sollicitude d'un autre, les essais d'endoctrinement succèdent à l'isolement dans une cave obscure. « Un paquet de linge sans cesse transbahuté », dira d'elle-même la victime (p. 52).

Le transfert de lieux en lieux, un traitement toujours différent, sont en fait orchestrés. Il s'agit d'un travail de sape, non un lavage de cerveau, mais la mise en condition de l'otage aux fins prévues par le ravisseur. La modification, inattendue et gratuite, d'un destin provoque l'altération profonde d'un être devenu l'enjeu d'un combat qu'il ignore. On assiste donc au façonnement d'un individu autre, qui sera un homme brisé, étranger à lui-même, mais « utile » (p. 13) à une cause qui n'est et ne saurait être la sienne. Un jour on lui dira : « Pensez à votre femme. Elle n'est pas absolument sûre que vous soyez en vie. Rassurez-la » (p. 92). Il hésite, discute, obtient, croit-il, le choix du texte et s'exécute.

L'histoire résumée à ce stade paraît simple, mais elle n'est pas bâtie de manière linéaire. Une dialectique présent-passé, entre le sort subi et les souvenirs qu'il éveille, en perpétuelle tension, en passages brefs qui se répondent et s'interpénètrent, crée un climat d'intensité continue qui, imperceptiblement, se charge de désespoir. Les geôliers livrent enfin au prisonnier les échos du monde

extérieur, sous forme des journaux de son pays. L'otage prend alors conscience qu'il est devenu un sujet de discussion, de marchandage, d'admiration. Médiatisé, à son insu, il est une vedette que les partis politiques se disputent ; quant à sa femme, qui assume un rôle imposé par les circonstances, il constate qu'elle est également manipulée et embrigadée. « Ni elle ni moi, nous n'avons plus d'existence intime : nous sommes devenus des acteurs forains » (p. 115). Tout se pervertit et il abdique. On le drogue en vue d'une émission vidéo : « je suis un automate qui fonctionne à merveille » (p. 123). Tout est dérision : « ma libération sera, bien entendu, une victoire pour les deux camps » (p. 139). Il sera libre mais il ne retournera pas vers ce qu'il fut. « J'aimerais me laver de ma mémoire » (p. 148).

Telle est, parmi d'autres, la triste histoire de Philippe Cervinius, diront certains. Parmi d'autres, oui. Ni triste, ni histoire : l'image d'un drame contemporain où l'homme est dépouillé de son existence. Non pas l'absurde métaphysique, mais une monstrueuse comédie de l'innocence dévoyée. Non pas le supplice de la roue, mais la destruction systématique d'une âme, d'un esprit, d'un imaginaire, des relations d'un vivant. A partir d'un être charnel se fabrique un symbole par la volonté de ses ravisseurs et la complicité, finalement, des siens. Un symbole qui n'est, en fait, qu'un objet de troc, un otage contre quelque « cent à deux cents armes automatiques légères et une dizaine de canons ... » (p. 67). Que reste-t-il lorsque l'échange a lieu ? Un exclu. Ils ont terrorisé son présent, massacré sa mémoire, ils ont, de plus, pris en otage son devenir.

Le livre est poignant. Il ne démontre, ni ne décrit ; il est rigueur, découpe, visant à l'essentiel par acuité de regard et d'évocation, par l'économie, la précision du style et son bonheur. C'est un grand récit, un monologue sans complaisance, une prose réfléchie, plus proche de *L'Étranger* de Camus que de *La Condition humaine* de Malraux. Toute comparaison est dangereuse et pourrait faire croire à ces jeux de ressemblance ou d'influence. Il n'en est rien. Le livre de Bosquet, pour moi, se met à côté de celui de Camus sur la même étagère du XXe siècle. Il est l'enfant naturel et total de son auteur. Du poète de *Langue morte*, des *Testaments*, des *Sonnets pour une fin de siècle*, du *Tourment de Dieu*, accueillant, généreux :

Le poète est passé ; au milieu du silence
s'organise un concert,
comme un lilas ; une pensée se pense,
le monde s'est ouvert. [3]

visionnaire, désespéré :

La vie est un bubon sur la peau du néant :
elle salit l'azur
et dérange l'espace qui sans elle
serait heureux. [4]

toujours inquiet, multiple et profond :

Je veux écrire un poème d'amour.
Je prends la femme et son profil,
les mots qui sonnent juste,
le mimosa frileux.
.....
Je me concentre et réfléchis et me provoque.
Je prends l'épaule, un dos, un ventre
et plusieurs chevelures.
Demain je vais écrire un poème du doute. [5]

Alain Bosquet a écrit ces poèmes, celui de l'amour, celui du doute, comme ceux de la comète ou de l'araignée, du fleuve et du désir, des mots et des nuages, de la colombe ou de l'angoisse, de la recherche et du langage, et il s'écrit et nous écrit toujours. « Je m'y recrée et espère vous y recréer, par une contagion dont je suis le maître et la victime. Je m'y donne ; je vous y prends. » [6]

Se situer comme se trouver, ce problème d'être, est aussi, faut-il le dire, celui du romancier. De *La grande éclipse* à aujourd'hui, tout est questionnement, mise en cause d'une situation. En décembre 1952, accueillant à Bruxelles l'auteur de ce premier roman controversé, « satire amère, disais-je alors, voire cruelle, et qui est bien marquée par la démesure qui existe entre les événements du monde, indiqués en tête de chapitres : les troupes allemandes envahissent la Belgique, Pearl Harbour, la campagne d'Afrique, le débarquement, etc.., et les aventures personnelles d'André Bé-

[3] Id., *Passage d'un poète*, in : *Un jour après la vie*, Poésie/Gallimard, 1984, p. 76.
[4] Id., *Hôpital Beaujon*, in : *Ibid.*, p. 175.
[5] Id., *D'un désarroi heureux*, in : *Le Tourment de Dieu*, Gallimard, 1986, p. 235.
[6] Id., *Un jour après la vie*, *Ibid.*, p. 9.

névent. Satire donc de notre temps qui écrase l'individu et refoule la personnalité. Alain Bosquet juge-t-il son époque ? » [7]

Fidélité donc à la planète, amour et haine de celle-ci, mais le foisonnement des images et les compositions baroques que l'on peut trouver chez Bosquet – et qui se comptent au nombre des leviers de sa richesse inventive – cèdent le pas, dans *Le Métier d'otage*, à une autorité tranquille et passionnée à la fois, révélatrice des moments d'exception. Une durée s'installe et une certaine intemporalité l'accompagne.

Est-ce un hasard si l'otage est pris à l'instant où il découvre une sculpture antique, s'il est arrêté par l'accidentel du jour lorsqu'il débouche sur un témoin du permanent ? L'œuvre d'art se voit-elle, dès lors, opposée à l'action humaine ? Ce serait simpliste. Car être, c'est créer. Mais « l'art, quand il n'est qu'un défi, m'exaspère », déclarait Philippe Cervinius (p. 21). Sans doute ne faut-il pas devenir l'otage de soi-même... Frère, par l'écriture, de la suite gravée des *Désastres de la guerre*, Bosquet dénonce et dépasse, comme le fit Goya, l'actualité d'une relation tragique pour mieux cerner la tragédie elle-même.

1989

[7] Ph. JONES, *Alain Bosquet*, in : *Le Thyrse*, Bruxelles, 1.1.1953, p. 21.

L'académie, chambre de réflexion

L'académie, chambre de réflexion ? Sans doute aurais-je choisi un autre titre, si j'avais su que, tout récemment, la politique allait s'approprier cette image et l'offrir au Sénat ! Gardons-la néanmoins ; gardons aussi l'espoir ou l'illusion que les politiciens pourraient y puiser un enseignement.

Une chambre est un espace clos, avec des possibilités de communication par les portes et les fenêtres, mais dans lequel on peut se retirer pour mesurer et mûrir une pensée, une proposition, un choix. Si l'on peut rêver n'importe où, il est relativement difficile de réfléchir en plein trafic.

L'académie est un lieu délimité, bien défini. On ne peut y pénétrer impunément. Elle n'est pas un monde fermé cependant, et ceux qui s'y trouvent y furent appelés en raison de leur savoir et de leur compétence. Les connaissances d'un chacun sont toujours discutables, mais le principe et les critères du choix sont toujours à défendre.

Le lieu est réservé aux rencontres, il ne se veut ni parlement, ni antre de conspirateurs. L'académie n'est en rien une secte, une société secrète ou un cercle d'initiés. C'est un endroit où se réunissent des êtres libres, mais passionnés de préférence, qui se sont en général choisis pour échanger, dans un ou des domaines qui leur sont communs ou familiers, des remarques, des informations, les conséquences d'une recherche, des résultats d'expériences, d'inventions, dont ils souhaitent débattre. Lieu d'échange et non d'interpellation, son existence est d'autant plus nécessaire aujourd'hui, que l'urgence et la rapidité du quotidien ne s'adressent, le plus souvent, qu'au réflexe, à la partie spontanée de l'homme, c'est-à-dire subjective, animale ou, plus grave, conditionnée.

Si une saine réaction, voire une improvisation heureuse, sont d'incontestables qualités, il faut alors que tous les mécanismes intellectuels, psychologiques et physiques aient été dûment formés, mis à l'épreuve, contrôlés. Dans les cas de stress qui sont notre lot journalier, quelle que soit notre profession, vu l'information qui s'accumule en tout domaine, vu les pistes et vérités sans cesse contestées, interchangeables et interchangées, il devient difficile de comprendre et d'innover. On s'efforce, tout au plus, de faire face et de renvoyer la balle.

Il est donc fondamental de pouvoir peser le pour et le contre. Méditer devient une obligation à chaque étape. La réflexion est, par essence, nécessaire au devenir. J'affirmais, il y a quelque temps, devant une autre Compagnie : « En ces années où règne une convention autrement stérile [sous-entendu que l'académisme], celle de l'anti-conformisme, qui ne garantit même plus la facture des choses, je lui oppose la réflexion. Il n'est pas tant besoin d'enrichir le langage que de l'épurer, seul un mot juste fait briller une phrase et, adéquat à celle-ci, étinceler à travers elle. Il ne s'agit pas de se soustraire au temps, mais bien de le modeler. L'œuvre s'inscrit toujours dans l'histoire, même lorsqu'elle lui tourne le dos ; elle participe, découle, réagit, mais elle ne peut être prisonnière sous peine de périr, car ne relève-t-elle pas, au premier degré, de l'aventure de celui qui l'a créée et de ceux qui la rencontrent ? Il n'y a pas une histoire dominante, absolue ; il existe des destins ouverts et sans cesse questionnés » [1].

La réflexion naît naturellement de la confrontation d'un avis et d'un autre, du passé et du présent, du conventionnel et de l'inattendu. L'académie peut, et devrait, être le centre de ces rencontres. La plupart de nos contemporains, en Occident du moins, l'ignorent. L'homme de la rue n'est pas seul en cause ; les autorités dites compétentes, tout comme nos gouvernants, sont également mal informées, pour ne pas dire qu'elles s'informent mal ! Qui connaît les académies ? Les médias n'en parlent guère – il est vrai que les scandales y sont rares ! – et le nombre des membres est insuffisant pour présenter un intérêt électoral.

Il fut une époque néanmoins où le gouvernement belge, désireux de réorganiser l'Académie Impériale et Royale, fondée par Marie-Thérèse en 1772, justifiait un projet de 1832 par la néces-

[1] Ph. JONES, *Discours de réception à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, in : *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, LXI, Bruxelles, 3-4, 1983, repris in : Ph. ROBERTS-JONES, *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, 1988, p. 442.

sité « des idées à échanger, des conseils, des encouragements à se donner, des conceptions à mûrir en commun » [2]. On était soucieux alors du progrès des sciences, des lettres et des beaux-arts !

Quels sont les hommes, quelles sont les femmes – oui ! nous sommes parmi les tout premiers à avoir accueilli les femmes au nombre des immortels – quelles sont les personnes qui composent les académies ? Ceux et celles qui incarnent, en principe, le mieux la discipline qu'ils pratiquent. Certes, la réalité n'est pas toujours aussi sereine, et Paul Valéry, qui en était, gardait son ironie et son franc-parler en déclarant : « On y trouve les plus naïfs des hommes de talent encadrés par les plus habiles des hommes sans talent » [3]. Il avait de ces aigreurs, malgré les lumineux discours qu'il tint sous la Coupole ...

Il y a académie et académie, dira-t-on. Peut-être. Une académie des beaux-arts n'est pas une académie des sciences. Sans doute. Mais rien n'empêche qu'elles soient l'une et l'autre exemplatives des progrès et des recherches dans leurs disciplines réciproques. N'ont-elles pas, rétorqueront certains, une nette tendance au conservatisme ? C'est parfois une question de génération, mais parmi les plus jeunes esprits que j'ai connus, mentionnons par exemple, Jean Brachet qui, sans interrompre ses recherches en biologie, mourut à soixante dix-neuf ans, le peintre Jo Delahaut, qui en avait quatre-vingt deux, exposait, six mois avant de nous quitter, des œuvres d'une grande originalité, Paul Delvaux qui compte quatre-vingt quinze printemps, et, plus proche de nous encore, notre doyenne Lucie Ninane qui fête aujourd'hui, toujours active, son anniversaire !

Un jour, à la radio, une question me fut posée : « L'académie, n'est-ce pas un peu élitaire ? ». Je restai sans voix – ce qui est fâcheux en pareille occurrence — mais le ton employé était tellement chargé de méfiance qu'on aurait cru qu'il s'agissait d'une maladie honteuse ! Toute sélection est forcément élitaire, au football comme à l'université, en politique ou en Formule I, dans les affaires comme dans la boxe. Le tout est de savoir si l'élite est fondée sur de justes critères. Or l'académie offre au moins une garantie certaine. Elle ne présente aucun avantage matériel ; les jetons de présence, quand ils existent, sont à ce point dévalués qu'ils ne pourraient même pas honorer la matinée d'une aide mé-

[2] Cité in É. FÉTIS, *Rapport sur les travaux de la Classe des Beaux-Arts (1845-1872)*, in : *Académie Royale de Belgique. Centième anniversaire de fondation 1772-1872*, I, Bruxelles, 1872, p. 3.

[3] P. VALÉRY, *Cahiers*, II, (Pléiade), Paris, 1980, p. 1459.

nagère. Merveille donc de la gratuité, du don de soi dans un monde où tout se jauge à la cylindrée d'une voiture, à la durée des vacances aux Bahamas ou autres Seychelles et à la mesure de l'audimat. En conséquence, l'appartenance confessionnelle, idéologique, dans certains cas mêmes communautaire, n'est pas essentielle et l'ensemble, dès lors, affirme un pluralisme naturel qui en renforce l'objectivité.

Mais une académie d'archéologie, dira-t-on enfin, n'est-ce pas là, réellement, le passé ? Evidemment. Et il faut alors riposter : ce passé n'est-il pas maltraité ? Ce passé, que l'archéologue fouille et étudie au propre et au figuré, c'est aussi l'histoire des hommes, l'histoire des faits, cette histoire sans laquelle nous ne pourrons jamais nous expliquer qui nous sommes. Un des grands drames contemporains de la formation des jeunes est le déclin de l'enseignement d'une telle approche. Il faut lutter, disait-on, contre le culte de la chronologie, des guerres et des nationalismes ? Que voit-on aujourd'hui ? Les particularismes sont-ils morts ? Alors que, chez nous, on mettait l'histoire sous le boisseau, à l'Est on la tronquait. Le résultat est-il meilleur ? La vérité est toujours dangereuse pour ceux qui croient gouverner.

Ne faut-il pas savoir d'où l'on vient pour savoir où l'on va ? Si nous connaissions mieux notre histoire, devrait-on implorer saint Michel ? On aurait conscience des erreurs du passé, des malentendus, des travestissements, des mensonges, des frustrations, des injustices de part et d'autre, on serait à même de déjouer, démocratiquement sans doute, les manipulations de certains.

L'histoire est la mémoire des civilisations ; sans mémoire, la connaissance est exsangue. Ce qui est vrai pour les citoyens, l'est aussi pour l'individu. Marc Fumaroli, professeur au Collège de France, écrivait récemment : « Seule la mémoire intérieure construit un esprit, le dote d'une bibliothèque et d'un musée vivants, capables de le secourir à propos en toute occasion, même de détresse, et de nourrir sa parole intérieure et extérieure de ce qui ne meurt pas » [4].

Si l'étude et la pratique de l'histoire favorisent la gymnastique de l'esprit, n'est-il pas nécessaire aussi de mieux connaître, matériellement, le passé, pour mieux le protéger, pour mieux le conserver ? Combien de sites, de bâtiments, à Bruxelles et ailleurs,

[4] M. FUMAROLI, *L'Etat culturel*, Paris, 1991, p. 286. L'allusion à saint Michel, dans le paragraphe précédent, se réfère aux accords du 28.9.1992 relatifs à la réforme de l'Etat.

n'aurait-on pas sauvés, si le savoir de l'archéologie avait eu son mot à dire ? Le mouvement, aujourd'hui, s'est heureusement inversé et, si le devoir de classer les témoignages éloquents du passé demeure, il est également du rôle de l'archéologie de faire la part des choses.

L'iconoclaste est un criminel, mais l'inverse est tout aussi aberrant, lorsque certains veulent, envers et contre tout, garder *in situ* une demi-brique dite espagnole ou le moellon corrodé de Gobertange ! On ne classe pas la vie ! *Panta rei*, disait un sage, et Montaigne avait raison d'écrire : « nos discours ont grande participation au hasard » [5]. J'étais dans l'état d'esprit que vous voyez, lorsque mes yeux sont tombés sur l'article d'un hebdomadaire français, consacré au « Patrimoine » et au « Complexe de Noé » : « la patrimoinophilie est guettée par l'intégrisme et le fantasme (...). Cette sympathique névrose veut conserver tout ce qui est menacé par le temps qui passe : pigeonniers, fontaines et chapelles champêtres, mais aussi cinémas de quartiers, usines et docks désaffectés, corons désertés, qu'il faudrait mettre à l'abri dans l'arche patrimoniale, quel que soit leur intérêt architectural ou historique » [6].

Cette tendance à l'accumulation distrait souvent des efforts qu'il faut consacrer aux monuments déjà classés ou en voie de l'être. S'il ne faut pas classer pour classer, moins encore faut-il restituer le passé à la manière du faux vieux, en faisant croire à ce qui fut. Il suffit de se promener pour en constater les errements. La grande architecture est toujours la conséquence d'une nécessité de structure et de matériaux. Ces éléments, lorsqu'ils trouvent leur équilibre et leur élégance, lorsqu'ils répondent harmonieusement à leur fonction, donnent naissance à un style. L'architecture n'est pas un épiderme, encore moins un placage.

L'archéologie, au même titre qu'elle défend et illustre, doit dénoncer le tape-à-l'œil de la pseudo-reconstitution, du révisionnisme fascisant de certaines réalisations postmodernes. De même doit-elle se garder de l'épate et de l'esbroufe d'un urbanisme qui engage souvent des budgets sur des croquis séducteurs, des slogans pleins de verdure et d'épuration, et font stagner d'autres travaux nécessaires jusqu'à ce que ceux-ci deviennent encore plus onéreux à exécuter. Un bon seau d'eau et la célèbre loque à re-

[5] MONTAIGNE, *Essais*, I, XLVII, in : *Œuvres complètes*, (Pléiade), Paris, 1989, p. 276.

[6] M. DE SAINT PULGENT, *Patrimoine : le complexe de Noé*, in : *Le Point*, n° 1046, 3.10.1992, p. 65.

loqueter seraient parfois plus utiles dans nos agglomérations que bien des plans de secteur et les déclarations, palabres et combats d'arrière-cour qu'ils suscitent. Le souvenir des ménagères nettoyant leur trottoir le vendredi, c'est aussi, mais hélas, de l'archéologie !

Ceci vous semblera, j'en conviens, bien peu académique ; je vous signale cependant, mes chers Confrères, que les termes « loque » et « reloqueter » ont été retenus par l'Académie Française [7], non sans doute dans l'usage redondant que je viens d'en faire. Mais que l'on ne dise plus que les académies sont rétrogrades, voire élitistes !

Paul Valéry, dont je rappelais l'esprit caustique, reconnaissait, faut-il l'ajouter, de « grands avantages » à fréquenter l'Académie : « Dix minutes de conversation font voir, dissipent, renversent, simplifient etc. bien des choses sur lesquelles on n'aurait à jamais que les opinions populaires ou ... littéraires et que ce peu de mots avec les hommes ou les femmes les plus instruits de ce dont il s'agit rend tout autres, et souvent plus claires » [8].

Ce besoin de savoir et celui de s'adresser à qui de droit devraient être, aujourd'hui et pour tous, un devoir, car une information objective seule peut arrêter les pertes de civilisation de notre société, perte d'humanité, qu'elle soit basée sur une foi ou une libre pensée, perte d'humanisme dont les strates – tous les archéologues le savent – sont le terreau de l'homme, perte d'identité dont la bêtise, l'ambition, l'extrémisme et le déchirement qui l'accompagne, sont les dangereux fossoyeurs.

Contre le temps des loups, le dialogue, les rencontres, la réflexion, tels que les académies les pratiquent, peuvent répondre à bien des questions que le monde se pose.

J'espère que ces quelques remarques ne vous ont pas trop adodulés, terme suisse cette fois pris en considération par l'Académie Française et signifiant « bercer pour endormir » [9], et j'ose vous remercier par conséquent de votre attention.

1992

[7] *Liste alphabétique des mots de la francophonie retenus par l'Académie*, Stencil de l'Académie française, [1992], pp.8, 11.

[8] P. VALÉRY, *op. cit.*, I, (Pléiade), Paris, 1973, p. 1450.

[9] *Liste alphabétique des mots de la francophonie...*, in : *op. cit.*, p. 1.

L'art et le monde d'aujourd'hui

Un titre, même si on le choisit, ne peut résumer avec précision ce que l'on souhaite exprimer [1]. Et lorsque l'esprit se saisit d'une idée ou d'une image, il déborde souvent, par les enchaînements qu'il déclenche, le domaine qu'il voulait circonscrire. L'art et le monde d'aujourd'hui forment un sujet à la fois trop vaste et instable. Je réduirai donc l'art à l'expression plastique, principalement à la peinture parce que plus explicite, et le monde à l'une de ses parties, l'Occident. D'entrée de jeu, je reconnais que seuls certains aspects peuvent être envisagés et j'avoue ne pouvoir brider totalement ma subjectivité. Pour dresser un bilan de l'actuel, il faudrait être à même de le dominer ou d'arrêter un courant auquel on participe. Sans doute pourrait-on regagner la berge, mais aucun barrage ne peut nier le flux qui monte, et nul artifice ne peut l'entraver. Heureusement ! S'il est possible de dire d'où l'on vient, ce serait lancer les dés que de prédire où l'on va.

Les sciences ont accompli plus de progrès au XXe siècle, en quelques décennies, que tout au long de l'histoire de l'humanité. Peut-on en dire autant des arts ? En fait, la notion de progrès ne se pose pas ici, aucune hiérarchie entre Cézanne et Rubens, Michel-Ange et Picasso. Les objectifs diffèrent, de même que le jugement ; les conditions se modifient, ainsi que l'audience. Les apriorismes s'érodent, se renouvellent ou s'opposent : jadis la beauté, hier la recherche, aujourd'hui l'inédit. Pour certains, le passé est chargé de regrets, pour d'autres le présent est image de

[1] Une première version de ce texte fut prononcée à l'invitation de l'UNESCO, le 25 octobre 1990, lors d'une conférence publique à la Maison de l'Unesco, Place de Fontenoy, Paris.

vie, mais si le culte exclusif de la beauté débouche sur un académisme, la seule recherche du nouveau en fait naître un autre.

Y a-t-il, en art, des météores dont on ignore l'origine et la course ? Jérôme Bosch ou Caravage ? Manet ou Seurat ? Leurs venues surprennent, mais la logique du parcours se trace lorsqu'ils déclinent à l'horizon. La logique ? Le terme peut paraître incongru à certains si l'on parle d'art. Et pourtant ne s'agit-il pas d'une logique de vie comme le cycle des saisons, le mouvement des astres ou les enchaînements de la biologie moderne ? Cette logique et son analyse, pour peu qu'on puisse les mener à bien, ne résolvent cependant pas celle de l'existence. Si l'on questionne les faits, on en revient toujours au vers donné, cher à Paul Valéry, ou au Big Bang, cher au physicien. Mais expliquerait-on la venue de l'un et les causes de l'autre, encore faudrait-il dire comment il se fait que les conditions aient été réunies pour que l'événement se produise et qu'un lieu soit pour qu'il se manifeste.

Abstraction faite de cette question, pour d'aucuns métaphysique, la raison d'être du présent et des œuvres qui s'accomplissent se répercute forcément vers les origines. Par ses racines autant que par ses ruptures, l'art contemporain a modifié bien des leçons reçues. L'accélération, l'intensité des alternatives ont donné, par leurs rythmes et leur force, un visage à notre siècle qui paraît incohérent pour certains, illisible pour d'autres. La rapidité des modifications semble telle, que le présent se brouille, non seulement dans l'esprit d'un témoin anonyme, mais encore dans celui d'une majorité de spectateurs attentifs.

Ce divorce est ancien, on le sait, et, pour se limiter à notre préhistoire, il faut citer le Salon de 1855 et le refus opposé à des œuvres de Gustave Courbet, ou celui de 1863 avec le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Au début de notre siècle, il se réitère avec les Fauves et le Cubisme. Les causes et arguments du rejet sont formulés par la société elle-même et n'existent pas dans le chef des artistes. Par contre, avec Dada et le Surréalisme, l'agression sera le fait des créateurs. Les relations entre l'art et le public sont donc mauvaises et les griefs existent de part et d'autre. Néanmoins il n'y a pas en art de solution de continuité, mais bien des effets d'action et de réaction.

Peut-on parler d'appauvrissement si la référence figurée disparaît du vocabulaire artistique ? Si la figure humaine, tout comme le paysage, s'effacent chez Kandinsky et Mondrian, faut-il en déduire que l'esprit n'existe plus ? Certes pas. « Pour réaliser la spiritualité, disait Georges Vantongerloo, une forme spirituelle

est nécessaire. Donc une forme abstraite »[2]. Si Picasso ou Kirchner, Derain ou Giacometti accordent, au début du siècle, droit de cité à l'univers formel d'Afrique ou d'Océanie, est-ce une caricature, une atteinte à l'humain ? C'est un enrichissement, au contraire, que d'ouvrir les yeux au-delà de l'ethnographie, et de découvrir la statuaire des Bambara ou des Nouvelles-Hébrides. A la même époque, d'ailleurs, ne retrouve-t-on pas la monumentalité et le recueillement du Moyen Age occidental ? Cette curiosité pour l'univers formel de divers temps et lieux est une ligne de force de cette époque, de même que l'un des courants féconds de la planète fut, en ce siècle, sa fascination pour les géographies secrètes de l'individu et les continents qui se trouvent au-delà du miroir.

L'art d'aujourd'hui est contingent, au plan de son identité plastique, de deux orientations majeures. L'Abstraction d'abord, dès 1910 environ, trouvera sa source dans une dilution de la forme chez les Impressionnistes, et chez Monet en particulier, ou dans une adéquation entre la composition et le contenu, qui débouche sur des exigences formelles, chromatiques et spirituelles, de Kandinsky à Manessier ou Mathieu, de Malevitch et Mondrian à Vasarely, Delahaut et au Minimal Art. Que cette Abstraction soit lyrique ou méditative, elle est. Nul ne peut la gommer, sa diversité est tout aussi porteuse d'émotion, son langage tout aussi maléable et expressif, malgré l'ostracisme et les rejets, que les autres esthétiques, et connaîtra, comme le figuratif, son propre académisme. L'Abstraction est donc une eau vivante, avec ses pertes, ses résurgences et ses étangs figés.

Le Surréalisme, quant à lui, viendra, dès les années vingt, féconder les associations irrationnelles, traduisant, en forme et en couleurs, « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », que préconisait Lautréamont en 1869 déjà, et qui, à travers Freud, déclenchait l'automatisme psychique pur, cher à André Breton. De Max Ernst à René Magritte, de Joan Miró à Salvador Dali, l'insolite et le non-dit ont, dès lors, abreuvé le siècle.

Mais le Surréalisme n'avait-il pas absorbé, ou dérouté partiellement, un autre courant plus corrosif : le Dadaïsme ? Ce mouvement qui se nomme au hasard d'un dictionnaire, à Zurich, en 1916, dans le moment d'un carnage mondial, mettait en cause la notion même de l'art, abolissait toute référence, tout savoir-faire,

[2] G. VANTONGERLOO, in : *L'art et son avenir*, Anvers, 1924, p. 10.

pour se réduire au geste et à l'acte. Le premier exemple abouti, la *Roue de bicyclette* (fig. 32a) de Marcel Duchamp, date de 1913 ; une œuvre d'art, non plus faite suivant une esthétique et selon une technique, mais simplement extraite du quotidien et nommée telle (fig. 32b). Parlant de peinture, Duchamp ajoutait, par ailleurs, qu'il fallait lui ôter « le côté rétinien que je n'aime pas » [3]. L'artiste rejette toute convention, se permet tous les choix ; le permissible et la transgression en art précèdent dès lors l'affranchissement social et s'affirment absolus.

Les conséquences de cet acte, et d'autres plus rigoureux encore, seront nombreuses et déterminantes aussi bien pour le Pop art et le Nouveau Réalisme que pour l'Art conceptuel [4] ; elles s'accompagneront alors de textes théoriques, de modes d'emploi, de gloses, où le vécu existentiel de l'artiste et de sa création, pour ne pas dire de sa trouvaille, seront amplifiés ou brouillés, obturés ou magnifiés par une phraséologie souvent obscure ou pédante. La situation de l'art n'est donc pas une, mais complexe ; elle ne se présente pas telle une succession d'événements, mais comme une coexistence d'instants.

Si l'on envisage l'histoire de la civilisation, il y a interinfluence et adéquation, en divers points, de l'art et de l'époque. Et d'un art de rupture et de mise en cause, entre 1880 et 1930 environ, on parvient, en la présente fin de siècle, à une certaine forme de récupération par la société sur trois registres, en particulier, qui relèvent de l'économie de marché : le vedettariat, le commerce, la consommation. Le culte de la personnalité n'est pas un phénomène exclusif à l'Occident. Les pays de l'Est l'ont pratiqué et en ont d'ailleurs souillé l'art jusqu'il y a peu, le Sud en a fait usage pour glorifier ses timoniers et autres potentats.

Mais l'Occident, plus médiatisé, mêle à ses chefs politiques, les acteurs, microphores, héros du stade et, comble du raffinement, ses artistes à condition que ceux-ci y mettent du leur et que l'ego l'emporte sur l'œuvre ou que le Narcisse devienne création. Ainsi Salvador Dali, Andy Warhol, et j'allais ajouter Picasso, si ce n'est que, dans ce cas, le public en fit un mythe plus que lui-même. Le

[3] M. DUCHAMP, cité in : J. CLAIR ; *L'œuvre de Marcel Duchamp, catalogue raisonné*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977, T. 2, p. 121. Voir aussi W.A. CAMFIELD, *Marcel Duchamp Fountain*, Houston, 1989, passim.

[4] « Avant Duchamp, le champ spécifique de la peinture était la toile. Après Duchamp, l'idée devient Art. Il faut donc trouver un contenant à l'idée, une façon de la présenter ». BEN, in : *Qu'est-ce que la Boîte Fluxus ?*, 1976, in : *Boîtes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1976-1977.

FIG. 32a. – Marcel Duchamp, *La Roue de bicyclette*, 1913. Ready made. Stockholm, Statens Konstmuseer.

FIG. 32b. – Marcel Duchamp, *La Roue de bicyclette*, 1913. Ready made ; *Fontaine*, 1917. Ready made. in : *Le Moderna Museet de Stockholm*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 23 octobre au 27 décembre 1981.

premier fut baptisé Avida Dollars, le deuxième en 1981 peignait, si l'on peut dire, sur toile, une vingtaine de symboles de la devise américaine en différents graphismes et multiples couleurs ; en 1990, trois après sa mort, certains prédisent toujours : « sa cote

devrait même encore beaucoup monter »[5]. La cote, la valeur, l'investissement, le commerce... Ce commerce que Kurt Schwitters citait avec dérision dans ses *Merzbildern*, et qui a même récupéré ceux-ci, est tout puissant dans le monde des arts. Sans doute n'en fut-il jamais absent. Mais, aujourd'hui, cet aspect ne se limite plus au marchand et à la galerie, au critique et à l'exposition. Tout entre en jeu : la mode, la publicité, la foire ; toute la mise en scène de la consommation a saisi l'objet d'art qui a un cours et devient une denrée parmi d'autres.

En 1968, mais avant le joli mois de mai, je dénonçais cette errance, cette déviation ou, tout au moins, qui me semblait telle[6]. Il se peut que ce jugement soit faux, puisque le phénomène ne cesse de se développer. Voici quelques citations objectives, puisqu'elles sont puisées dans le catalogue de la Foire de Bâle de 1989, à l'occasion de son vingtième anniversaire. Foire, dont le nombre de visiteurs passe, pendant les cinq jours d'ouverture annuelle, de 16.000 en 1970 à 54.000 en 1983, et où, dès 1975, 311 galeries exposeront, issues de 21 pays différents (fig. 33).

On y trouve noté[7] en 1971 : « Le marché de l'art est florissant », en 1979 : « Les salons d'art sont d'une façon générale devenus un élément fixe du commerce (...). Une part importante du volume des affaires dans l'art contemporain est réalisée aux foires et aucune galerie importante consacrée aux jeunes artistes ne pourrait renoncer à une telle participation ».

Parlant en 1980 des artistes de la Transavantgarde : « Ont été lancés sur le marché des modes et tendances par les critiques d'art et galeristes (...). Les collectionneurs sont prêts, assez courageux aussi pour accepter la nouveauté. Quant aux marchands, ils réagissent vite à cette situation ». En 1982, on apprend que : « l'art perd son vernis élitaire et devient populaire (...). Les artistes les plus adulés sont traités comme des stars du showbiz ». En 1983 : « Le circuit entre artistes, galeristes, critiques, collectionneurs et conservateurs s'accélère nettement. L'institution des foires d'art a

[5] Cité in : J. BOUZERAND, *Dollars ! Dollars !*, in : *Le Point*, Paris, 18.6.1990, p. 11.

[6] Ph. ROBERTS-JONES, *Carrousel de l'art contemporain*, préface à *Acquisitions 1961-1966*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 14.5. – 7.7.1968. Texte repris et complété : *Pamphlet pour un art permanent*, in : *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971/2-3, et in : *L'Art Majeur. Essais*, Bruxelles, 1974, pp. 9-35. Voir aussi *L'Art au présent*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, LXII, Bruxelles, 1980, et in : *L'Alphabet des circonstances. Essais sur l'Art des XIX*e et XXe siècles, Bruxelles, 1981, pp. 12-22.

[7] *Art 20'89. Die internationale Kunstmesse. Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bâle, 14-19 juin 1989 (L'occasion d'une rétrospective), s. p.

sans doute largement contribué à cette évolution. Nulle part ailleurs les tendances du marché de l'art contemporain ne peuvent être si vite ni si clairement reconnues (...). Ce n'est plus un secret de savoir ce qui est « in » ou « out ». En 1988 : « Les acheteurs japonais investissent somptueusement dans les œuvres des modernes classiques ».

FIG. 33. – L'entrée de la Foire d'Art contemporain Art 13'82, à Bâle. in : *Art 20'89. Die internationale Kunstmesse. Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bâle, 14-19 juin 1989.

Les commentaires sont superflus tant ils sont clairs et même démonstratifs en 1973 : « les pays industrialisés sont interpellés par la crise du pétrole » et « les envolées spéculatives sur le marché de l'art trouvent une fin abrupte » ; en 1978 « l'économie reprend pied » et « la demande d'œuvres d'art augmente ». Au-

jourd'hui, le marché s'inverse à nouveau et même Van Gogh ou Monet vivent la crise [8].

Cette conception spéculative de l'art ne trompe personne, même pas ceux qui l'animent, car on lisait aussi dans le catalogue bâlois : « Si un tel contexte est très positif pour le marché et donne de nouvelles impulsions, il n'en va pas forcément de même dans l'optique de l'artiste ou de l'art en général ». La quête de la nouveauté, de l'inattendu, forcément triomphe et, dans ces vingt années rapidement évoquées, se manifeste avec une égale vitesse, outre le Pop Art, l'Hyperréalisme, les Happenings, le Minimal et l'Arte Povera, la Transavanguardia, les Nouveaux Fauves, les Graffiti ou l'art du spray, le Neo Geo et j'en passe.

Si l'on songe qu'il fallait un siècle pour que le Baroque s'accomplisse, un siècle aussi pour passer du Néo-Classicisme au Romantisme, puis au Réalisme et à l'Impressionnisme (de 1784 à 1874), que dire aujourd'hui de l'urgence de la mode, du diktat de la nouveauté qui mène à la performance et à l'installation, l'une et l'autre temporaires, et dont il ne reste pour l'éternité qu'une photographie rapidement jaunie ? L'événement médiatisé et l'originalité voulue règnent donc et régissent ce qu'il faut nommer une sorte de maniérisme.

Affectation ici, non point formelle comme chez les Italiens de la fin du Cinquecento, mais maniérisme de l'esprit, dans son extériorisation, son attitude, sa démarche, qu'il s'agisse des emballages de Christo, des compressions de César – de la voiture au bijou –, des accumulations infinies d'Arman, du bicolore de Buren, et entrent en scène, outre une poétique certaine du quotidien, le jeu, la connivence, le précaire, l'aléatoire. Souvent ces options se soldent en marques de fabrique et emprisonnent leurs auteurs. Faut-il les rejeter ? Non, sans doute. On connaît le caractère subjectif du goût et de la beauté même.

Les démarches que j'ai énumérées, de façon exemplative et non pour porter un jugement de valeur, existent en tant que telles. Peut-être pourrait-on noter que ces innovations cessent de l'être si elles sont sans cesse répétées. Mais il est évident que nous appréhendons, tous, différemment un tas de ferrailles lorsque l'on sait ce que la sculpture contemporaine peut en faire. Kurt Schwitters déjà, parlant de ses *Merz*, voulait « construire quelque chose

[8] D. G.[ILLEMON], *Personne pour ce Van Gogh !*, in : *Le Soir*, Bruxelles 5.12.1990, p. 9.

de neuf avec les débris » [9]. Donner à voir, n'est-ce pas un but essentiel de l'art ?

Daniel Spoerri et ses « tableaux pièges », tels *Les Restes d'un repas*, apprennent à mieux réaliser ce que sont les reliefs d'une table et le problème de la consommation quotidienne, tout comme ils permettent, selon l'intérêt et l'imagination, d'écrire un polar, un traité de sémiologie, un essai sociologique, une narration existentielle. Chacun qui regarde apporte ce qui le préoccupe et, dès lors, crée. L'Allemand Joseph Beuys met un signe d'égalité entre l'art et l'homme, ce qui n'est pas en soi tellement original, quoi qu'on en pense, puisque l'artiste et le spectateur sont forcément, à des degrés différents, mais non préexistants, des créateurs. Avec Beuys cependant et d'autres, la formulation n'est plus essentielle et, seule, l'idée importe ; cette tendance se nomme l'art conceptuel.

Ben l'illustre à sa manière lorsqu'il écrit : « C'était simple : le nouveau, c'était de faire ce qui n'avait pas été fait. Donc, je faisais des listes de choses qui avaient été faites et ensuite, je prenais le dictionnaire et je cherchais ce qui n'avait pas été fait » [10]. Mais non seulement faut-il en avoir l'idée, encore faut-il la rendre visible de n'importe quelle manière pour que quelqu'un d'autre puisse en avoir connaissance. Faute de quoi, on ne peut parler que d'un chef-d'œuvre inconnu, ce qui n'est pas un vilain problème que Balzac d'ailleurs... et l'on connaît la suite !

L'art contemporain pourrait-il être résumé en un livre d'images offrant la séquence de ce qui s'est fait ? Le savoir-faire n'étant plus source d'étonnement, pour un vaste secteur en tout cas, et les exceptions se limitant souvent à n'être que des trouvailles, l'œuvre en tant que réalité quelconque (peinture, sculpture, gravure, vidéo, etc...) et matérielle n'a de vertu que d'avoir existé. Ainsi la *Fontaine* de Marcel Duchamp a-t-elle cessé d'être perturbante depuis son invention en 1917, ce qui n'empêche pas les *ready made* de l'artiste d'être le détonateur essentiel de l'art d'aujourd'hui, de sa permissibilité, de sa volonté éperdue de nouveauté.

Visitant le Moderna Museet de Stockholm, il y a quelques mois, j'y retrouvai ladite *Fontaine*. La réflexion me vint que sa place, aujourd'hui, n'était plus dans un musée, que ce lieu, où je

[9] K. SCHWITTERS, cité in : J.-L. DAVAL, *Journal des Avant-gardes. Les années vingt. Les années trente*, Genève, 1980, p. 70.

[10] Cité in : *Art = Ben*, in : *Chroniques de l'art vivant*, Paris, août-septembre 1973, p. 8.

la voyais, la renvoyait à son existence d'objet, d'un urinoir donc, en attente d'un plombier pour le restituer à sa fonction initiale. Elle avait cessé d'être le sésame corrosif sans lequel, à cette date tout au moins, un pan entier de l'art ne se serait pas édifié. Le seul attrait qu'elle gardait me sembla être le caractère historique de l'objet dans son contexte propre. Il faisait date dans l'histoire de sa catégorie, c'est-à-dire celle de l'équipement sanitaire.

Depuis l'acte fondamental de Duchamp, par l'invention de ses *ready made* plus ou moins assistés, les faits et gestes posés par la suite n'ont pour levier, le plus souvent, que leur gratuité, leur ésotérisme (puisqu'ils ne s'adressent qu'aux seuls initiés capables d'en ressentir l'originalité) et j'allais ajouter leur inutilité d'exister matériellement, puisqu'il suffit de les concevoir. Ne sont-ils pas alors, à la gymnastique de l'esprit, des figures libres qui peuvent séduire par un caractère ou le fruit de l'ingéniosité ? Ils ne mettent plus, ni l'homme, ni l'art en question, le problème du concept comme du visible étant acquis depuis près d'un siècle.

Je lisais récemment dans une revue la citation suivante : « C'est l'ensemble des valeurs traditionnelles et éthiques qui, aujourd'hui, est tourné en dérision par la publicité » et l'auteur soulignait : « Les limites des transgressions sont chaque jour reculées » [11]. L'art qui fut souvent transgression d'une règle, d'un code, d'une notion de beauté, perd forcément de sa personnalité à partir du moment où cette fonction n'est plus assumée. Si la publicité elle-même opère en ce domaine, et popularise les phénomènes, puisqu'elle l'affiche au propre et au figuré, l'art n'aurait plus qu'une seule issue, celle de se créer de nouvelles règles, un nouveau style, pour les contester à nouveau un jour !

France Huser, dans un compte rendu de la Biennale de Venise 1990, l'une des plus vénérables foires artistiques, déclare très justement que « l'éclectisme, aujourd'hui, y prend le pas sur l'esthétique » [12]. L'art n'étant plus que cela, éclectique, ne saurait ravir, ni éveiller un quelconque combat, susciter une quelconque avant-garde. Le langage artistique n'est donc plus tenté par une conquête ; une différence d'agencement lui suffit, un cocktail aux saveurs inédites. Si l'artiste était jadis hanté par « le dur désir de durer », pour citer Paul Éluard, ce sont, maintenant, les installations temporaires qui le séduisent. Cette démarche ne manque

[11] *Le Point*, n° 931, Paris, 23.7.1990, p. 52.

[12] F. HUSER, *Les marchands du temple*, in : *Le Nouvel Observateur*, Paris, 26.7. au 1.8.1990, p. 73.

pas d'intérêt lorsqu'elle est animée d'une volonté ludique ou de participation, et l'on pourrait, d'ailleurs, lui trouver des ancêtres dans les joyeuses entrées ou autres fêtes populaires ou rituelles. Aujourd'hui de telles manifestions sont souvent les témoins d'une sorte de fraîcheur de l'œil, pour autant que l'artiste ne cède pas au didactisme, à la prétention, voire à la philosophie. Un feu d'artifice, un lâché de ballons émerveillent toujours. L'occupation d'un lieu, sa modification ou son aménagement temporaire, une installation pour user du terme idoine, peuvent conjuguer, comme chez Helen Escobedo par exemple [13], l'attrait du précaire à celui du travestissement de la quotidienneté.

Même si le temps préoccupe l'artiste, et la production contemporaine en offre des témoignages, entre autres en sculpture, avec les Poirier en France et les Allington et Finlay en Angleterre, la création de fausses ruines ou l'évocation des fragments antiques ne sont qu'un temps cité ou une mémoire d'archéologue. La colonne brisée, que les Poirier posent au bord d'une route asphaltée du XXe siècle, est-elle plus évocatrice du vécu de l'homme que le signal de Jacques Moeschal chevauchant les frontières ? Ce dernier est un monument que seules l'intelligence et la technologie moderne permettent, alors que l'autre n'est qu'un clin d'œil culturel, une sorte de romantisme peut-être, mais qui larmoie davantage vers le passé qu'il ne crie dans le présent.

Le temps saisi a forcément des affinités avec le temps passé, ne fût-ce que par le renouvellement et la permanence du jour et de la nuit. Certains traits projetés sur une surface pour en prendre possession, pour conjurer le vide, sont-ils si différents de ceux des hommes de Lascaux ou d'Altamira ? Ces rapprochements avec des graffitistes contemporains peuvent sembler à première vue aberrants, ne rejoignent-ils pas néanmoins des gestes profondément ataviques ? Ne pourrait-on trouver dans les enluminures irlandaises du VIIIe siècle une source aux enchevêtrements de certains graphismes d'aujourd'hui et, de plus, un même *horror vacui* ? Et l'on pourrait songer, dans l'un et l'autre cas, à un Keith Harring ou à un Rombert Combas.

Écrire, c'est à la fois s'inscrire et s'écrire. S'incrire dans une tradition ou une mode, être également peintre, poète et calli-

[13] H. ESCOBEDO, *Installations permanentes et éphémères ou l'écologie d'un lieu*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, LXXI, Bruxelles, 1989, pp. 153-157. Parmi les exemples contemporains, citons également Jean-Paul Goude, ordonnateur du bicentenaire de la Révolution française à Paris.

graphe, tel un sage chinois, ou luministe au temps de l'Impressionnisme. S'écrire dans son monde ou vouloir s'en différencier, c'est rompre ou s'accorder, s'exhiber ou se dissimuler. L'expression du trait, dans l'art contemporain, offre un large éventail. Ne citons que celui qui s'ouvre entre un Francis Bacon et un Hans Hartung. L'influence de la calligraphie orientale a solidement épaulé cette tendance chez les peintres de la côte Ouest des États-Unis, tels un Mark Tobey, ou, après la guerre, un Pierre Alechinsky dans notre vieille Europe.

A l'écriture chinoise ou japonaise s'ajoute la beauté de celle du monde arabe qui n'est pas sans enrichir, de ses courbes, l'univers des graffiti. Le goût du trait et de l'arabesque bien nommée, de l'enchaînement et de la rupture, éveille assurément, par une volontaire application ou selon une déglingue apparente, des paysages ou des notations graphiques qui traduisent aussi bien le discours poétique que les accidents du quotidien et du vécu. Christian Dotremont, fondateur du groupe Cobra et auteur de logogrammes, témoigne pour l'un et l'Américain Cy Twombly, avec ses ponctuations et griffonnages, rend compte de l'autre.

Pour qu'un art soit doté d'une possible durée, il faut qu'il annonce ou affirme un style, où contenu et forme se répondent dans des degrés variables de tensions. Aujourd'hui, pour reprendre France Huser : « l'objet d'art s'apparente aux produits de luxe, le contenant importe plus que le contenu, l'image de marque que l'image tout court : de quoi satisfaire une jet-set pressée, habituée au free-shop d'aéroport » [14]. Et l'on sait que, si la forme l'emporte sur le fond, c'est de maniérisme qu'il s'agit. En voici un exemple :

[14] F. HUSER, *op. cit.* Il est à noter que plusieurs des exemples cités sont à mettre en parallèle avec un mouvement nommé « postmodernisme », dont l'un des arguments majeurs, principalement en architecture, consiste en la juxtaposition d'éléments connus, recréés ou redistribués, amalgamés ou répétés, sans nécessité fonctionnelle ou interne. L'Américain Todd Gitlin, dans *Être ou ne pas être postmoderne* (in : *Dialogue*, 90.4.1990), le qualifie : « Dans la sensibilité postmoderniste, la recherche de l'unité semble abandonnée. A sa place nous trouvons un respect du textuel, nous cultivons des surfaces qui se réfèrent sans fin à d'autres surfaces sur lesquelles elles ricochent et se reflètent. L'œuvre appelle l'attention sur son côté arbitraire, construit ; elle s'interrompt elle-même. Il n'y a plus de centre unique, mais un pastiche, une recombinaison culturelle. Tout peut être juxtaposé à n'importe quoi. Tout prend place dans le présent, « ici », c'est-à-dire nulle part en particulier » (p. 15), et il ajoute : « La prime est à l'imitation, puisque tout a été déjà fait. Les tentatives pour choquer, désormais habituelles, sont accueillies de l'œil vitreux du parfait ironiste » (p. 16). Selon l'auteur, le mouvement est manifeste « pendant la période 1970-1990 » (p. 13). Le texte de Gitlin n'est parvenu à notre connaissance qu'après notre conférence à l'Unesco.

Composition 89 de Carlo Maria Mariani (fig. 34). Que voit-on ? Un nu féminin de dos, exécuté par un épigone d'Ingres, un régime de bananes, digne de Chirico, et l'urinoir-fontaine de R. Mutt, alias Marcel Duchamp, un assemblage de citations (en un certain ordre assemblé, pour citer ses classiques) dans un espace à l'image d'un Louis David. Entre Dada, le métaphysique et la froide académie, ce hochepot de références transforme l'érotisme néo-classique en un cliché pervers et, par la présence des accessoires, franchement vulgaire. Cependant, c'est une image du présent, reconnue comme telle, puisque publiée dans un hebdomadaire qui se veut sérieux et crédible [15].

FIG. 34. – Carlo Maria Mariani, *Composition 89*, in *Le Nouvel Observateur*, 26.07 – 01.08.1990.

[15] Cf. note 12.

L'homme anime néanmoins l'art depuis plus de vingt mille ans, on le sait, et s'y figure dans son intégrité, sa plénitude et jusque dans sa ruine et ses dégradations. Accepté ou refusé, selon les modes ou les coutumes, il n'a cessé d'être et de s'affirmer souvent à contre-courant des conventions et de l'habitude, et l'art continuera d'agir. Ce que j'ai dit n'est pas un jugement ou un rejet, je n'ai cité que des faits, retenus parce qu'ils me semblaient significatifs et révélateurs. Sans doute un autre Caravage est-il déjà actif quelque part, car il appartiendra toujours à l'art de questionner l'humain dans la gloire ou le succès d'un Rubens ou dans l'incommunicabilité d'un Van Gogh.

C'était hier, il y a une seconde à peine, si l'on songe à l'histoire de la création humaine, que l'Abstraction formulait ou s'ouvrait à de grandes plages méditatives, que le Surréalisme contribuait à la libération du psychisme, que Klee ou Brancusi, Picasso ou Calder offraient au langage plastique des formes originales et vivantes. De par le monde, j'en suis certain, des créateurs poursuivent leur quête en marge des médias, dans l'évidente simplicité qui est leur, comme elle le fut jadis pour un Georges de La Tour ou un Paul Cézanne, oublié pendant des siècles ou mal entendu de son vivant. Ne voyez donc ici que les réflexions de quelqu'un qui a consacré vingt-cinq ans de sa vie à penser et à construire, entre autres, un musée d'art moderne, c'est vous dire que j'aime et que j'attends.

1990

Femme, modèle et créatrice

La femme anime l'art comme le fruit majeur d'une conquête ou l'habite tel un désir suspendu. Déesse de la fécondité ou Vénus, elle est origine quelle que soit la plage que la civilisation, le rite ou la religion lui assignent. Elle est aussi l'attente et le partage, la rencontre ou l'accomplissement, Eve ou la tentation. Image de la mère, de la compagne, de la fille, elle est donc l'incarnation même de la durée. Elle peut être projection du rêve, poursuite de l'inconnu, appréhension de l'obsessionnel, « modèle toujours présent, ai-je écrit, mais au féminin pluriel ».

Si l'art peut s'analyser en style ou en genre, romantisme ou réalisme, classicisme ou fantastique d'une part, avec toutes les nuances possibles, paysage ou nature morte, portrait ou scène de genre de l'autre, il me paraît difficile, sauf comme élément d'une composition, de cerner la femme dans un mode d'expression ou les limites d'un tempérament. Elle est perpétuelle et toujours distincte chez l'artiste que l'urgence de créer, qu'une certaine sensualité motivent. Elle devient fonction d'une perle chez Vermeer, émotion d'un corsage que Rubens nomme Hélène. Vélasquez personnalise Vénus au reflet d'un miroir, Manet transforme Victorine Meurend en un fifre ambigu et un tableau sonore, Picasso définit certaines de ses périodes au nom de ses compagnes.

S'il peint la réalité ou l'espoir, s'il interprète le visage aimé ou s'il donne corps à son fantasme, l'artiste répond aussi à la demande d'autrui. Lorsque la piété l'assiste et qu'il figure une madone, le peintre choisit cependant tel trait plus que tel autre et, s'identifiant à saint Luc, n'en demeure pas moins Van der Weyden ou Gossart. Mais le modèle peut également relever de la mythologie ou du symbole. Les féminités de Bartholomeus Spranger affirment une grâce perverse à travers des courbes maniéristes ;

la Dulle Griet de Bruegel, par contre, dénonce, par la laideur, les désastres de la violence.

Le registre des physionomies, des gestes et des attitudes est la source éloquente de toute personnification féminine, séductrice ou vierge, amoureuse ou fatale. Les siècles ne cessent de fournir des corps et des visages qui se plient à la vision des créateurs tout comme ils reflètent les caractères d'un temps, les habitudes d'une époque ou d'une société, les détails de la mode.

La femme, non plus sujet, mais regard, est un problème en soi. Observatrice et non plus observée, elle crée à son tour avec un coup d'œil aussi aigu que l'homme, avec une sensibilité aussi fine mais certainement différente. Quelle que soit la première femme peintre, Mayken Verhulst ou Catherine Van Hemessen dans nos régions, elle demeure cependant en retrait et il faut attendre l'époque contemporaine pour la voir se multiplier avec bonheur.

Le XIXe siècle a sensiblement élargi la curiosité physionomique à travers le dessin satirique et le réalisme, tout en limitant l'anthropocentrisme avec les Impressionnistes qui réduisent souvent la figure humaine à n'être plus qu'un élément plastique parmi d'autres. La primauté de la forme et de la couleur dans le langage pictural d'aujourd'hui favorise l'expression subjective du sujet retenu, du modèle choisi, de la femme en l'occurrence. Celle-ci deviendrait-elle davantage, dans un tableau, la conséquence du jugement de l'artiste que le reflet d'une apparence ? La question peut se poser.

1989

IV
L'estampe vive

Petite chronique de la gravure en Belgique francophone

L'image xylographique impose ses qualités linéaires, dès les débuts du XVe siècle, dans les Anciens Pays-Bas méridionaux, avec la *Vierge de Bruxelles* en 1418 et démontre l'ampleur de sa diffusion par la présence d'un saint Christophe épinglé dans l'*Annonciation* du Maître de Flémalle. Le bois gravé orne aussi les incunables que l'imprimerie favorise dès sa naissance. Le *Spirituale Pomerium* et l'*Exercitium super Pater Noster*, rédigés par un chanoine de l'abbaye de Groenendael, aux environs de Bruxelles, font preuve d'une telle maîtrise que les illustrations tabellaires furent attribuées à Roger de le Pasture, dit Van der Weyden, avant que d'être données à son disciple Vrancke van der Stockt. De même, la *Vie de saint Servais*, ouvrage xylographique ayant appartenu à la Bibliothèque de Bourgogne, est-elle souvent mise en rapport avec l'œuvre des frères Van Eyck.

Les premiers pas de l'estampe se situent donc, en Belgique, dans l'axe d'une route majeure dont les horizons seront multiples. Le livre illustré au XVIe siècle se développe à Anvers, avec l'arrivée du Tourangeau Christophe Plantin, qui y fonde sa célèbre imprimerie, et la gravure fleurit avec l'ouverture de l'officine de Jérôme Cock, où les œuvres locales des Bruegel, Van der Heyden, Galle, Wierix, se mêlent aux images venues du Sud, du Nord ou de l'Est. Rubens fera, on le sait, une grande consommation de gravures – et de graveurs – au siècle suivant pour promouvoir son œuvre. Au XVIIIe siècle, Gilles Demarteau, natif de Liège, développera à Paris la technique « à la manière crayon », favorisant, à son tour, la diffusion des sujets de Boucher, Huet ou Fragonard.

Ces quelques jalons mènent à l'invention de la lithographie qui devait trouver en la personne de Jean-Baptiste Madou, vers 1818 déjà, un remarquable artisan. Après quelques essais réalisés à Mons – le premier centre sans doute dans nos régions – Madou fut engagé, à Bruxelles, par les établissements de Jobard, pour connaître la célébrité avec des planches relatives, entre autres, à l'Indépendance du pays en 1830.

Le graveur belge le plus prestigieux du siècle fut, cependant, le Namurois Félicien Rops. Peintre, lithographe, aquafortiste, utilisateur de l'héliogravure, inventeur avec Rassenfosse d'un nouveau procédé de vernis mou, appelé le « Ropsenfosse », il fut un artiste éblouissant et divers. Précurseur du Symbolisme, accusé de pornographie, caricaturiste de l'*Uylenspiegel*, illustrateur du *Thyl Ulenspiegel* de Charles de Coster (fig. 35), des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly en 1879 – le plus beau livre illustré d'alors –, Félicien Rops retenait l'attention du tout-Paris littéraire, de Baudelaire à Mallarmé, de J. K. Huysmans au Sâr Péladan.

Si James Ensor fut, dès 1885, – plus personne ne le conteste – « the boldest living painter » [1], pour citer un historien américain, n'oublie-t-on pas souvent ses eaux-fortes qui accompagnent ou précèdent l'œuvre peint, du *Christ apaisant la tempête* au *Portrait squelettisé*, et qui affirment sa clarté et son irréalisme ? Par ailleurs, l'affiche se développe dans l'esprit fin de siècle et, à Liège, la production est intense, autour de l'imprimerie d'Auguste Bénard, avec Emile Berchmans, Armand Rassenfosse et Auguste Donnay dont les grandes lithographies en couleurs se reconnaissent aux côtés de celles des Privat Livemont, Henri Meunier ou encore des Georges Lemmen, Théo Van Rysselberghe et Henri Van de Velde, venus tous trois du pointillisme et qui font preuve d'orientations originales.

La gravure en taille-douce reste vivante à Liège aussi, grâce à l'activité d'un Adrien de Witte, qui fut l'initiateur de Rassenfosse, d'un François Maréchal qui, au début du siècle, créa un cours à l'Académie, et, hier encore, d'un Jean Donnay ; tous ont maintenu la tradition de la rigueur et du beau métier. Le bois, s'il connaît des artistes exemplaires, en la personne de Maurice Brocas ou de Georges Comhaire, sera illustré de manière éloquente dans la partie Nord du pays, au service de l'Expressionnisme, avec Frans

[1] A.H. BARR, *Masters of Modern Art*, New York, 1958, p. 34.

FIG. 35. – Félicien Rops, *Le Pendu*, 1867. Illustration pour *La légende et les aventures d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* de Charles De Coster. Eau-forte.

Masereel, Jozef Cantré ou Frits van den Berghe. On ne peut citer ici tous ceux qui pratiquèrent les techniques de l'estampe, souvent dans la foulée des peintres-graveurs du siècle passé, tels Ramah ou Edgard Tytgat, chez qui l'expressivité domine, tels Anto Carte ou Louis Buisseret que l'idéal et le symbole gouvernent. La tradition, le plaisir d'illustrer, mais aussi celui de multiplier une œuvre, sont les mobiles fréquents de l'estampe.

Un renouveau de l'art de graver se manifeste au lendemain de la seconde guerre mondiale et trouvera, dans la coutume et les jalons graphiques de la partie francophone du pays, un sol particulièrement fécond. Certains choisiront toujours ce langage comme complément à leur option majeure ; ainsi, Raoul Ubac va-t-il utiliser les empreintes d'ardoise pour moduler, en intensité et en nuance, le sillon de son œuvre ; ainsi Gaston Bertrand, dans la transposition et les variantes d'un site ou d'un visage, aiguisera-t-il ses pointes sèches, ou encore Pierre Caille fera-t-il usage de l'eau-forte en couleurs pour diversifier ses dialogues imaginaires. La qualité des artistes flamands demeure, elle aussi, remarquable, mais s'investit davantage dans la recherche d'un rendu pictural. Tous ces éléments ne sont que des indices parmi d'autres. Ils situent un contexte qui a favorisé la création contemporaine, tant par sa richesse technique que dans l'importance de ce moyen d'expression artistique.

Si l'histoire de l'art ignore en général les dates précises, la fondation de Cap d'Encre, en 1964, cristallise les efforts, assemble les talents, au-delà des générations, des procédés, des orientations ou des goûts. Et je concluais la préface à leur premier recueil par un souhait : « Puisse Cap d'Encre franchir un autre cap : celui de la notoriété » [2]. C'est, aujourd'hui, chose faite et les artistes se nommaient : Alechinsky, Carcan, De Bolle, Laffineur, Marchoul, Lismonde, Toussaint. L'initiative était orchestrée et animée par René Léonard, dont l'action, en qualité de Conseiller artistique du Ministère de la Culture, fut féconde et durable. Il avait trouvé en la personne de Gustave Marchoul un prosélyte de l'art de graver. L'œuvre exemplaire de celui-ci, multiple par l'inspiration et l'écriture, en fait un maître de la production contemporaine (fig. 36). Non seulement ses estampes sont-elles autant de leçons, mais l'homme devait se révéler un professeur exceptionnel et

[2] Ph. ROBERTS-JONES, Préface à *Cap d'Encre 1964*, recueil de quatorze estampes, 1964.

FIG. 36. – Gustave Marchoul, illustration pour *Proche de Horeb* de Philippe Jones, 1994. Xylographie en couleurs.

former, à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre à Bruxelles, des générations de jeunes.

Le rayonnement d'Alechinsky, quant à lui, n'appelle aucun commentaire ; les dessins de Lismonde ont été consacrés à Venise et à Sâo-Paulo, René Carcan, qui vient de nous quitter, laisse une œuvre généreuse, riche en couleurs, éditée tant à Paris qu'à New-York. Francis De Bolle, dans les registres du noir et blanc, conjugue les traits et les trames, la fragmentation figurative et abstraite ; André Toussaint affirme sa vocation de xylographe avec, entre autres, un bestiaire vigoureux ; Marc Laffineur, également, trouvait dans le bois un matériau dont il exhausse, avant tout, le jeu des nervures et des sèves.

Cap d'Encre devait être, à la fois, un point de ralliement et un détonateur. Sous forme de recueils et d'expositions, le groupe parcourt la Belgique, mais aussi l'étranger, de la Bibliothèque Nationale de Paris à Oslo, Belgrade ou Skopje. Il accueille d'autres graveurs, tels Octave Landuyt, Jos Hendrickx, Jan Cox, André Roelandt ou Luc Peire, du côté flamand, ainsi que René Mels, qui ne relève d'aucune appartenance, mais dont l'œuvre gravé, par la fragmentation des plaques et le relief, entre autres, a su créer « un univers poétique qui bannit la temporalité » [3], et Marthe Wéry dont les recherches personnelles et les structures tonales jouent l'équilibre et la tension sensible. Une nouvelle génération ne tarde pas à y affirmer sa présence à travers Gabriel Belgeonne et Alain Winance.

L'activité de la gravure devait se renforcer encore, grâce à la personnalité artistique et au dynamisme même de Belgeonne. Formé par Gustave Marchoul, le disciple suit l'exemple du maître, il enseignera à l'Académie de Mons et, aujourd'hui, à la Cambre. Son œuvre s'est imposée par un parcours, qui va du point de gravité à la mouvance, et se propose toujours à la méditation (fig. 37). L'action le requiert par ailleurs. Si le dernier recueil de Cap d'Encre paraît en 1968, Gustave Marchoul et Gabriel Belgeonne prennent le relais, la même année, avec les cahiers *2G*, qui connaîtront six publications jusqu'en 1973. L'initiative met à jour des talents nouveaux qui se sont, pour la plupart, confirmés depuis lors : les manières noires d'un Maurice Pasternak, dont la maîtrise et l'originalité des angles de vue sont partout reconnues, les traces et évanescences d'un Michel Mineur, les saisies du réel

[3] F. VERHESEN, *René Mels*, in : *Nouvelle Biographie Nationale*, 2, Bruxelles, 1990, p. 277.

FIG. 37. – Gabriel Belgeonne, *Glacée est l'obscurité*, 1995. Aquatinte.

(ou du rêve) d'un Jean Cotton, d'un Alain Lambillotte ou d'un Jean-Marie Mahieu, sans oublier les Michèle Léonard ou d'autres encore.

En 1971, Belgeonne crée une association *Gravures Tandem* afin de promouvoir l'art du multiple, et dont les éditions demeurent vivantes et novatrices, et, en 1976, il lance la *Biennale internationale de Condé-Bonsecours*. A cheval sur la frontière franco-belge, ce lieu sera le point de rencontre, jusqu'en 1984, des divers courants, accents et intonations du langage graphique, à une époque de recherche créatrice, particulièrement dense. L'activité des graveurs relevant de la Communauté trouvait ainsi, non seulement à s'illustrer, mais aussi à se comparer, et ce ne fut pas à leur détriment, soit dit en toute objectivité ! Un seul regret : l'arrêt de ces rencontres qui prenaient le pouls d'une activité majeure de l'art d'aujourd'hui.

Il faut noter aussi, à la même époque, à Liège, l'œuvre et l'action de Guy Henry Dacos, comme graveur, enseignant et animateur, en 1976, de *La Poupée d'Encre*. Praticien aux nombreuses ressources techniques, son univers est marqué en force par le temps présent, les voyages, les croisements horaires, des instantanés et des souvenirs indélébiles. L'évocation, très incomplète, d'une activité où la gravure occupe la ligne de faîte, et se révèle essentielle dans l'accomplissement des artistes cités, devrait inclure bien d'autres vocations, celles d'un Roger Dewint, par exemple, et mentionner la présence d'importants créateurs qui ont également enrichi le domaine. Ainsi un Jo Delahaut, figure majeure de la seconde génération de l'abstrait, a-t-il laissé de nombreuses sérigraphies qu'il avait conçues afin de pouvoir, par la vertu du multiple, offrir à un plus grand nombre une vision qui lui était essentielle.

La sérigraphie, nouveau procédé de reproduction, connaît aussi ses innovateurs, un Jean-Pierre Point, pour n'en mentionner qu'un seul. Mais Jean-Michel Folon, dira-t-on ? Ou Pol Bury ? Faut-il les citer ? La célébrité de l'un n'est plus à faire ; celle de l'autre, où la gravure se nourrit aux effets de « cinétisation », accompagne la démarche connue du sculpteur. Retenons cependant que Folon est bruxellois et que Bury naquit à Haine-St-Pierre en Hainaut.

Que dire aussi des peintres, nombreux et notables qui ont une œuvre gravée, de Marcel-Louis Baugniet à Serge Vandercam, Roger Somville, Jacques Muller ou Jörg Madlener ? Et dans le domaine du multiple qui environne notre époque, souvent de ma-

nière tapageuse, ne faudrait-il pas isoler, fêter en quelque sorte, les images et les signes heureux par leurs couleurs, leur forme, leurs trouvailles, leur mise en page, leur savoir-faire, que l'affiche, le design et le support papier présentent : André Pasture, Jacques Richiez, Michel Olyff, Luc Van Malderen, Manfred Hurrig, Corneille Hannoset et les autres ... ? Sans oublier les chimigrammes d'un Pierre Cordier ?

On pourrait multiplier les exemples. Retenons simplement des étapes, des élans moteurs. Si les initiatives furent souvent individuelles, le fait du rayonnement, d'une volonté ou de l'enseignement d'un créateur, d'un « mordu », parfois aidé par l'un ou l'autre esprit clair – Léonard, Lamblin et Balthazar, non point rois mages, mais officiants ! – il faut souligner, avec bonheur, qu'une reconnaissance officielle est venue, par la création, en 1982, du Centre de la gravure et de l'image imprimée de la Communauté française de Belgique à La Louvière, et, six ans plus tard, du Prix de la gravure de la Communauté française, prix de cent mille francs belges pour un jeune artiste de moins de quarante-cinq ans. On ne peut que féliciter tous ceux dont l'attention répond aux feuilles qui ne cessent de croître et de s'accumuler.

Ceci n'est pas un bilan, ni même un catalogue. L'invention continue. Il s'agit des quelques faits d'une vie, d'une existence active entre Bruxelles, Liège, Namur et Mons ... et Thuin et Gerpinnes, n'est-ce pas Messieurs Marchoul et Belgeonne ?

1993

René Mels graveur : des hauts-fonds du réel à ceux qu'on imagine

Il y a au départ, non point une prudence, mais une estimation des moyens, un inventaire du savoir-faire. René Mels désire mettre à l'épreuve, non pas une technique – il ne se veut ni buriniste, ni aquafortiste – mais souhaite se mesurer à toutes celles connues pour les pousser ensuite plus avant et innover. L'art de la gravure est un moyen d'expression qui requiert une haute technicité, qui allie la dextérité manuelle à la maîtrise de l'image mentale. Il faut savoir ce que l'on veut pour aboutir à ce que l'on espère. Une perpétuelle conjugaison de la connaissance artisanale, du dynamisme de l'émotion et de l'intelligence formelle peut seule concourir à guider la main et l'esprit à travers les ressources infinies du trait et des matières. La diversité des techniques, leur complexité, leurs alliances novatrices, le jeu des tailles et des morsures nécessitent un apprentissage quelquefois ignoré par d'autres disciplines, car entre le support, l'encre et le papier, composantes de l'estampe, les épousailles sont multiples et toujours recommencées.

René Mels, avant l'Académie de Louvain et celle de Bruxelles en 1930, travailla dans une menuiserie. Cet écolage pratique pourrait être à la source de nombreux échos. Le contact avec la matière, non seulement mène naturellement à la gravure sur bois – ce droit fil est trop simple ! – mais la pratique même du matériau ne peut qu'éveiller, s'il ne préexistait déjà, le goût des textures. Or, qu'est-ce qu'une gravure ? A l'exception peut-être de la litho-

graphie et de la sérigraphie, toute estampe est tactile ; travaillée en relief ou en creux, elle offre un épiderme vivant, nullement plane, et que modulent les effets de pression et de foulage du papier dans la matrice de bois ou de métal, les incrustations des tailles et les reliefs de l'encre.

Professeur de dessin dès 1933, ce métier ne l'empêchera pas de développer sur des bases fermes, acquises et éprouvées, un langage créateur. Ainsi l'enseignant René Meulemans fera-t-il place à l'artiste René Mels. Peintre, dessinateur, aquarelliste, il deviendra aussi un graveur à part entière, apportant à ce moyen d'expression des arguments originaux et y trouvant, sans doute, son plein épanouissement.

Les signes premiers relèvent, dans les années trente, du courant expressionniste, tant en gravure sur bois qu'à l'eau-forte. La vigueur de la xylographie médiévale avait connu un renouveau à la fin du siècle dernier avec Paul Gauguin et Edvard Munch. Les tenants du groupe Die Brücke, Kirchner ou Schmidt-Rotluff, redonnent au bois de fil son accent et, en Flandre également, les Frits Van den Berghe, Frans Masereel, les frères Cantré, Joris Minne et Henri Van Straten enrichissent le noir et le blanc d'images fortes.

René Mels, tout d'abord, s'inscrit dans ce sillage avec des feuilles rustiques, illustratives, fertiles en anecdotes, telles *La Famille* ou *Kermesse flamande*, vivantes et respectant toujours un bel équilibre d'ombre et de lumière, mais aussi, vers 1937, par des visages, des têtes, des expressions physionomiques où les nuancements traduisent l'intériorité et l'humain, en deçà du geste ou de l'accident quotidien. A travers les morsures de l'acide, l'expressivité s'affirmait chez un Rouault ou un Gromaire, elle se retrouve, plus révélatrice de tradition locale, chez René Mels dans ses aquatintes en couleurs, moins éloquentes sans doute que celles d'un Ramah, mais fines de tonalités et d'humour, *Tentation de saint Antoine*, *Chassés du paradis* ou *Parade*.

La gravure en creux chez Mels ne se limite pas à l'eau-forte. Le burin et la pointe sèche alternent leurs spécificités propres, leur force ou leur délicatesse, leur vivacité ou leur tendresse... Le nu féminin affirme sa présence. *Nu* singulier à l'eau-forte, *Nus* pluriels au burin, *Duo de femmes* à la pointe sèche, se succèdent, se mêlent et se composent, révélant leur sensualité, se prolongeant en jeux d'amour. Le passage alors de l'eau-forte au burin élague la composition, et la ligne triomphe dans sa netteté, définit la silhouette, cerne les reliefs du corps. La pureté du trait atteint,

dès les années 1945, l'économie et l'évidence de celle d'un Matisse. La précision du tracé permet à Mels d'assumer le portrait gravé d'un Pierre Vanderzypen en 1947, tout comme la diversité de la taille douce lui offre tous les accès au paysage.

La dominante du trait qui peint la lumière de Whistler à Dunoyer de Segonzac, d'Ensor à Jacquemin, la structure linéaire du cubisme, d'un Picasso et d'un Marcoussis, les plans d'un Jacques Villon qui trament l'espace par densité ou transparence, toutes ces leçons sont entendues. Le thème du *Tennis*, en pointe sèche, encore figuratif, affirme une scansion verticale qui définit son espace, où viennent jouer de légères obliques dans l'esprit même d'une balle qui bondit et rebondit, montre bien la réflexion de l'artiste sur le sujet retenu. Quant à son ampleur, elle est réelle puisqu'elle s'exprime picturalement en 1946 dans une structure plus décantée et vraisemblalement postérieure. (René Mels participe aux activités du groupe de la Jeune Peinture Belge, auquel il adhère l'année suivante). La tendance à l'abstraction est claire dans une eau-forte telle que *Cannes*, qui fait preuve d'une volonté formelle de structures horizontales, coupées de verticales et de quelques obliques, sans effet de perspective linéaire, l'encre et le papier intervenant seuls pour suggérer le proche et le lointain.

L'apprentissage depuis longtemps fini, la maîtrise depuis longtemps gagnée, commencent les recherches et la conquête de son génie personnel. L'assurance impose ses pouvoirs dans des livres illustrés tels *L'Homme et ses miroirs* de Maurice Blanchard ou le *Chant séculaire* d'Horace, composés et imprimés par son ami Fernand Verhesen qui a fondé les éditions Le Cormier. Ici les dates sont certaines : 1949 et 1952. Dès le premier ouvrage, la pureté du burin sonne dans l'arabesque du corps féminin comme dans celle du vol d'un oiseau dont elle mesure et indique la saisie, la notion et la présence de l'espace. Le burin « c'est un art au fil du rasoir », disait Albert Flocon [1] ; il exclut en effet tout hasard, toute bavure ; il implique une réflexion *a priori*. Le frontispice du second livre est une actualisation du poème d'Horace, il rend « séculaire » à son tour l'antique et la Méditerranée par une écriture, un graphisme contemporain. Mels a quitté l'illustration au sens narratif du terme – qu'il servait, non sans bonheur, dans *L'Arche de Noé* ou *Le Déluge* – pour des équivalences, des transcriptions, des inventions graphiques.

[1] A. Flocon, *L'éloge du burin*, in : *Art d'aujourd'hui*, Paris, avril 1950.

Si la maîtrise est chose acquise, la sensibilité de Mels ne cesse de s'enrichir de découvertes et d'expériences nouvelles. En 1946, il eut la révélation du Midi de la France, et Fernand Verhesen, qui participe au voyage, rapporte : « L'artiste, véritablement ébloui, gardera au fond de son regard les reflets de la lumière méditerranéenne (...) ses œuvres en seront définitivement influencées » [2]. En 1950, il séjourne à Paris, travaille à l'Atelier 17 de William Hayter, fréquente le Cabinet des Estampes qui lui avait acheté deux gravures en 1946 déjà, rencontre Johnny Friedlaender... Rien de ce qui se fait ne lui est, dès lors, étranger. Rien de ce qu'il fait ne devrait le rester.

Mels participe à diverses expositions et Biennales, de Tokyo à Lugano, de Ljubljana à Grenchen et au groupe Cap d'Encre en Belgique. En 1957-1958, il s'initie à l'art du vitrail et suit des cours à l'Ecole supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs. Cette étape ne sera pas sans incidence sur sa gravure. Celle-ci ne cesse d'être remarquée et de le porter au premier rang de la création contemporaine. En 1962, l'éditeur suisse Jacometti l'intègre dans ses célèbres catalogues de *L'Œuvre gravée*.

La vision et le travail de René Mels se diversifient et son vocabulaire s'accroît. Vers les années 1955, il utilise des pièces mobiles, c'est-à-dire, comme le souligne Louis Lebeer dans *Orientations de la gravure contemporaine* : « de petits cuivres mobiles, de formes et de dimensions diverses, susceptibles d'être assemblés, ajustés, combinés pour construire des compositions différentes » [3]. Celles-ci se nommeront *D'un monde à l'autre*, *Espace intérieur* (fig. 38), *Sirène*, etc. dont les éléments seront gravés à la pointe sèche ou au burin. Plusieurs états, plusieurs versions voient le jour, selon le déplacement des plaques elles-mêmes et le retravail des parties. Les planches demeurent très graphiques, scandées et rythmées par les effets de relief que constituent, à l'impression, les ressauts métalliques et que soulignent et animent les tailles et encrages dont ils sont l'objet. Cette technique fut déjà utilisée en 1951, mais de manière moins aérée, plus massive et moins mobile donc, par le sculpteur et graveur français Georges Adam.

A partir de ces jeux de surface, Mels va bâtir une œuvre pleinement sienne en y ajoutant une densité signifiante, un poids et une profondeur émotive. A cette fin, l'artiste fait appel, de ma-

[2] F. VERHESEN, *René Mels*, in : *Nouvelle Biographie Nationale*, 2, Bruxelles, 1990, p. 274.

[3] L. LEBEER, *Orientations de la gravure contemporaine en Belgique*, Institut belge d'information et de documentation, s. l., 1971, p. 67.

nière volontaire, à la couleur et au relief (fig. 39). L'utilisation du relief non-encré, c'est-à-dire du blanc ménagé par incision dans la plaque de métal, fut inventé il y a peu par William Hayter. L'emploi d'encres de couleur, en revanche, est plus ancien. Le premier à se livrer à de telles expériences fut Hercule Seghers, maître de Rembrandt qui lui-même, graveur génial, sut manier les crevés de l'eau-forte, à savoir les données du hasard, les récupérer, les intégrer dans sa composition et même créer ainsi à partir de l'inattendu.

Pour créer, il ne faut ignorer ni le passé, ni le présent ; René Mels va conjuguer tous les acquis et, multipliant les composantes, il parviendra à révéler un univers étonnamment nouveau. La matrice de base, déjà fractionnée par lui dans ses « mobiles », va être recréée en soi. Le zinc, plus ductile, sera souvent préféré au cuivre. Creusé et incisé par les outils, d'une part, – burin, échoppe, gouge, mais aussi pointe et marteau ou fraise électrique – mordu, de l'autre, par les acides, le métal sera évidé, écrasé, percé ; mais également découpé en fragments, débité en lamelles, agencé en formes qui sont en soi sculptures et architectures, et qui seront soudées pour créer un ensemble à son tour taillé, repensé, mordu et ajouré.

L'artiste aboutit ainsi à un travail de découpe et de vision tridimensionnelle que la matière et l'ouverture impliquent. Cette structure sera elle-même sujette à la variation infinie des encrages. Ce faisant, Mels se situe dans l'axe de la démarche d'un Courtin ou d'un Piza, pour ne citer que deux noms d'artistes contemporains qui cherchent aussi les effets de relief.

Pareille conception de la gravure impose un ample format pour être éloquente et, comme les plus grands graveurs de son temps, Mels occupe le mur et se regarde au plus près. Les découpes, au même titre que les agencements, doivent être appréhendés à distance ; la troisième dimension, qui est le relief, sera perçue parfois telle une lucarne spatiale, si elle est blanche, ou tel un trou coloré, ponctué en rouge, noir ou jaune. La couleur, mieux les couleurs, les teintes, vont souligner, animer, faire vivre l'espace imposé au plan du papier.

Les couleurs sont également créées par l'artiste, il les broie, les mélange ; non seulement elles peuvent varier à chaque tirage, dont Mels assume toutes les opérations, mais encore la gamme peut être modifiée dans son ensemble. Et une même gravure, selon son apparence formelle, peut atteindre un autre degré d'intensité selon son chromatisme. Car la couleur, qui exhausse

FIG. 39. – René Mels, *Secrète écorce*, 1965. Relief en couleur, eau-forte et soudure.

la matière, est évidemment porteuse par elle-même. Jean Fautrier, matiériste par vocation, écrivait en 1950 : « l'eau-forte en couleurs a été totalement renouvelée, abandonnant définitivement la polychromie pour s'attacher à des effets sobres en recherchant un résultat dans les encrages et les morsures » [4]. Il faut entendre ici que la couleur participe de la gravure, qu'elle n'est pas un ajout, un complément, un « surpeint » en quelque sorte ! Mais le terme « sobre » qu'utilise Fautrier ne convient pas au registre de Mels. Si les tonalités de celui-ci sont toujours réfléchies, accordées, la gamme peut cependant monter très haut, si nécessaire, et l'acuité du clairon n'est pas à exclure dans sa justesse !

Au XXe siècle, lorsque la gravure cesse d'être utilitaire, c'est-à-dire de reproduction ou d'imagerie, elle devient un langage en soi. Bien sûr, elle l'était déjà du temps de Schongauer, Dürer, Mantegna, Rembrandt, Piranèse ou Goya, mais son discours s'est accru en ampleur et en complexité. La multiplication sensible que René Mels cherche à travers ses variations tonales, il la conquiert également par la diversité de ses arguments formels.

Les éléments métalliques peuvent être distribués différemment, tel morceau peut être intégré dans un autre contexte, créant des rappels, des références, des citations, donnant naissance à des familles, à des espaces, à des thèmes. Il faudrait dresser le catalogue inventaire de l'œuvre pour relever à la fois les richesses et les échos, les chapitres et les variantes, les grands axes et les chemins de traverse. Les œuvres travaillées, charpentées, où le relief est souvent dominant par le vide opéré, les ressauts modulés, les cicatrices de la soudure, évoquent et inventent des moments de l'histoire humaine et de la planète.

De l'évocation de la *Fusée* à celle du *Moyen Age*, le graveur et ses planches appréhendent l'espace, l'aventure du cosmos, mais aussi le temps, ses vertiges et sa relativité. Des villes, passées ou présentes, sont vues à vol d'oiseau avec leur rehauts de couleurs, leur « urbanisme » dont les structures sont peut-être nées des travaux de l'artiste dans le domaine du vitrail, car les reliefs quelquefois ponctuent la surface comme des cristaux de couleur enchâssés dans la surface d'un béton. Et la gravure, préoccupée par l'agencement urbain, fait écho à des peintures qui traitent du même thème. Ainsi les différents langages, dessin, huile, aquarelle, vitrail, gravure, se répondent-ils.

[4] J. FAUTRIER, *Eau-forte 1950*, in : *Art d'aujourd'hui*, *op. cit.*

Si cette œuvre magistrale, où le mouvement du relief concertant avec le jeu chromatique, est peut-être l'aspect le plus frappant de la production gravée de René Mels et de sa personnalité, elle aussi dominante, cette réalisation ne doit pas éclipser un autre versant de l'œuvre auquel le nom générique de *Condamines* pourrait être donné.

De son mas, ainsi nommé à Saint-Martin-du-Var, René Mels, à partir de 1965, n'a cessé de méditer devant la nature proche, les oliviers, le végétal, la terre et ses fleurs. Au cours des ans sont nées, de cette contemplation, des estampes, moderato cantabile pourrait-on dire, également riches de nuances, plus retenues de sonorité, mais où des effets d'impression, de matières et de textures, sont un délice pour l'œil et où l'intime connaissance de la vie, de la racine aux feuilles, en offre une équivalence poétique.

La gravure de René Mels suit le mouvement des nuages sur le ciel du papier, comme celui des marées sur les hauts-fonds des encres, car il a su donner à la feuille sa fonction spatiale. Le blanc est l'espace sur ou dans lequel prend corps la forme découpée, gravée des jours et des nuits, avec la multitude des dialogues intérieurs. L'œuvre se nomme sur le ciel, dans l'univers auquel la feuille, en quelque sorte, se substitue.

1994

FIG. 38. – René Mels, *Espace intérieur*, 1958. Burin et pointe sèche.

René Carcan et les feuilles solaires

On dit : c'est un Carcan, parce que l'œuvre existe dans le regard et le souvenir. Elle accroche l'œil par sa vivacité, retient l'attention par ses ressources, éveille l'imaginaire par ses évocations. La gravure est un monde de présence et de mystère, tout en demeurant une feuille que l'on saisit, que l'on scrute et dans laquelle miroitent des appels. Son format invite au dialogue, se charge de confidences toujours évidentes, parfois amoureuses, jamais doctorales.

La maîtrise de René Carcan est une courbe ascendante, sans ruptures ou décrochements. Elle se situe aujourd'hui à une souveraine altitude. C'est un Carcan par la science du métier, sans laquelle l'ampleur et la richesse expressive ne trouveraient ni fondements, ni registres. L'art du graveur reste une grande leçon d'humilité opposée à la trouvaille et à l'épate. Il faut savoir pour dire. Mais une fois que l'on sait, quelle liberté d'arguments !

Approfondir pour convaincre, pourrait être la devise de cet art. Le burin, l'eau-forte, la pointe, autant d'instruments, autant de moyens pour sonder la résonance du métal, pour y inscrire l'émotion d'un instant, d'un contact, d'une vision, d'une quête. L'artiste domine sa syntaxe et son vocabulaire.

Tout l'inventaire du métier graphique est sollicité : le trait, la trace, la ponctuation, la trame, la densité des réseaux, la morsure, la tache, le voile et la transparence... Tout l'apport du chromatisme sensibilise le langage, de la force de l'encre à sa fluidité, de l'éclat coloré à la nuance ténue. La palette est large qui s'étend des tons forts, soutenus, aux tonalités légères ou nuageuses. Et ces gammes diverses s'inscrivent, de plus, dans la profondeur du métal et les reliefs du papier. Une gravure n'est pas une surface

plane, mais animée d'accidents ; elle est multidimensionnelle. Et les signes peuvent être symboles, signatures d'un mythe ou clefs d'une cosmogonie. S'il y a virtuosité, elle n'existe pas pour elle-même. Carcan est un aigu et un tendre, un vif et un fidèle. Il joue avec le plaisir de découvrir et se laisse toujours prendre au jeu.

C'est un Carcan parce que, si l'œuvre est aboutie, elle reste disponible. S'il y a plaisir – tant mieux pour lui et pour le spectateur – il n'y a pas gratuité. L'univers est porteur de questions quant à la place de l'homme, à la présence du soleil, aux fantasmes de l'ombre. Les réponses du graveur, les propositions de l'artiste sont nourries par les saisons, les fruits de la terre et l'empreinte des pas. Le cheminement du créateur se traduit par ces feuilles imprimées, chargées de constats et de découvertes, qu'il livre à son tour comme la nature offre ses moissons ardentes et ses déserts lointains.

Dans l'abondante récolte, sans doute y a-t-il des périodes à définir selon des priorités thématiques ou des dominantes colorées, mais il n'est pas de rupture d'un point à l'autre de l'horizon, du champ au relief, de la dune à la mer, de la fleur à l'oiseau. Tantôt l'astre solaire ou le sol éclairé se craquelle de chaleur, tantôt l'arbre se dénude ou la bordure florale s'épanouit, tantôt la tendresse dilue les tonalités, tantôt la force saisit l'énergie des tiges. C'est toujours un Carcan. Une personnalité, un savoir-faire, non une recette ; un œil émerveillé et non une redite ; la densité poétique toujours se renouvelle.

Si la locution « espace de » n'était pas galvaudée, je l'emploierais pour Carcan. Il y a dans son œuvre une incitation à respirer. Une planche s'orchestre autour d'un certain nombre d'éléments ou de points de gravitation que souligne souvent une ossature de traits géométriques, créateurs de plans et de profondeur (fig. 40). La couleur intervient en réponse pour soutenir ou diversifier, accentuer ou filtrer, enrichir de nuances la structure de base. Les échanges et variations sont infinis. Il y a toujours recherche d'un « nouvel espace » et d'un accord nouveau. Le ciel semble à portée de main, avec parfois un arbre sentinelle, avec des astres giratoires, des traces d'oiseaux, des souffles de nuages ; et ces linges du ciel sont là pour qu'on les écarte. Ce n'est pas l'innocence qui pousse Carcan à nommer une œuvre « le corsage du ciel », le rêve se superpose à la réalité, la texture à l'espace.

Ainsi l'œuvre s'inscrit-elle dans la durée. Tout d'abord, dans un temps antérieur au sien, par assimilation d'une tradition exigeante des grands maîtres du passé, lointains et proches. Des

FIG. 40. – René Carcan, *Vers le soleil*, 1991. Eau-forte et aquatinte en couleurs.

matières de Rembrandt aux ponctuations d'un Redon, des inventions d'un Grandville aux collines revisitées d'un Friedlaender, les leçons furent parfaitement entendues ; ces terreaux fertiles ont favorisé l'éclosion d'une œuvre pleinement originale.

La durée s'inscrit à son tour chez Carcan par les résonances qu'elle offre et les parcours qu'elle propose. Rencontrée, reconnue au signal sonore, l'œuvre requiert l'attention, se confie, ouvre sa corolle, découvre un horizon, dénude un secret, éveille un accord. L'œuvre d'art pour être, doit être complice.

1993

Jacques Muller, du trait à la résonance

La gravure, dans le monde de l'art et des amateurs, fut toujours minorisée. Dès sa naissance en Occident, à la charnière des XIVe et XVe siècles, elle se situe sous un signe ambigu. Est-elle un moyen de reproduction ou un outil de création ? En un premier temps, son règne répond à un besoin : celui d'une diffusion de l'image. Contingente du papier qui est son support obligé, elle est une technique contemporaine de l'imprimerie et du livre, accompagne une démarche souvent édifiante, un souci de vulgarisation, de prosélytisme, de foi, et se nomme estampe. Elle apprend, enseigne, illustre. De ces fonctions d'ordre pratique, elle tirera des leçons et des qualités particulières.

Le procédé, qui est la conséquence d'un savoir-faire artisanal – taille du bois ou orfèvrerie – et qui en favorisera l'épanouissement, devait répondre à la nécessité d'une expression individuelle. La gravure originale, par opposition à la gravure de reproduction, ne tardera pas à s'affirmer un art et cessera d'être, comme certains le décrétèrent longtemps, un diminutif de la peinture.

De Schongauer à Seghers, de Dürer à Rembrandt, de Duvet à Piranèse, de Canaletto à Goya, de Daumier à Ensor, de Redon à Picasso, de Rops à Villon, les choses dites par ces maîtres, selon ce langage, ne pouvaient l'être autrement, et certaines d'entre elles se comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'humanité. Le bois, le burin, l'eau-forte, la pointe sèche, l'aquatinte, la lithographie, pour en citer les principales, sont autant de voies ouvertes à l'expression des sensibilités. Jacques Muller s'inscrit dans l'acte de graver.

L'aventure n'est pas récente. Elle n'est pas un engouement passager, ni une digression accidentelle ou accessoire. Elle est, en quelque sorte, la complémentaire obligée d'un travail, d'une appréhension du monde où l'on vit et de la représentation des sentiments que l'on y projette. Le graveur, dès 1948, a le métier solide, sans être appliqué ou désinvolte. Il ne recherchera jamais l'éclat comme tel et s'efforce de capter la justesse du dire bien plus que la manière. En cela, peut-être tranche-t-il sur son temps assoiffé d'inédit ou d'habileté.

Les eaux-fortes se situent au départ dans une tradition rembranesque de restitution d'un vécu par l'attention portée au sujet et à ses lumières : personnages ou paysages ; portraits ou nus, vivement ou doucement griffés, visage de la mère ou corps du modèle ; le regard, l'expression, l'intériorité ; le volume, l'ombre, le clair, le modelé ; en 1950, un Adam et Eve et la recherche d'un mouvement ; des toits qui s'étagent du précis à la dilution, des bruyères, des fûts ou des taillis, qui affirment l'accent et la densité. Autant d'aspects du quotidien, retirés au courant des jours, et qui se transforment en souvenirs, autant de petites fenêtres, de blanc, de noir et de gris, que l'on prend en main et qui reflètent les moments condensés d'un temps qui passe.

La gravure chez Jacques Muller, dans la tradition qu'il respecte, honore et perpétue, est chose à saisir ; elle est une confidente, c'est comme une lettre que l'on lit et sur laquelle viennent jouer la lumière et l'humeur. Parfois des personnages proposent des attitudes ou des gestes, et c'est une partie de campagne, parfois des figures évoquent l'histoire, soldats de l'Antiquité, silhouettes en toge, le paysage s'estompe, le décor se réduit à des fragments de signe, une tribune, le tracé d'une croix, aperçoit-on le Christ ?

« Je dois proposer quelque chose qui est une part de mon émotion, de ce que je ressens pour qu'un autre puisse le retrouver dans ma gravure », déclare un jour l'artiste. Il y avait déjà présence, prééminence même du contenu, mais celui-ci était plus recueilli qu'affirmé. Le thème de la *Passion* et la série qui en résulte, dès 1962, viennent exhausser l'émotion. Les fonds sont presque uniformément sombres, mordus d'aquatinte. Le nocturne est dominant, noyant tout décor, tout détail, au profit d'un espace scénique où se déroule le drame de l'incompréhension et du sacrifice. Une double écriture se complète, formelle et tonale, des gris semblent se charger de blancs et livrent ainsi plans, volumes, reliefs et lumières.

FIG. 41. – Jacques Muller, *Frontstreet*, 1988. Burin sur plexi.

L'espace lui aussi devient signe par l'opaque ou la clarté. La filiation se situe ici du côté de chez Goya, non seulement par affinité technique, l'aquatinte, mais aussi par une réduction à l'essentiel. Elagués, accentués, suggestifs ou soulignés, les éléments de chaque œuvre affirment la vision. Si le climat est parfois proche des *Disparates*, la cruauté de l'Espagnol, par contre, est absente. Si les *Désastres de la guerre* sont, en effet, une dénonciation violente, la *Passion* de Muller est, elle, une évocation douloureuse.

Il s'agit d'une suite de planches et non d'une séquence aux effets uniformes. Chaque étape de l'histoire garde le registre du sombre, mais organise l'évocation selon un regard accordé à

l'épisode retenu. La figuration elle-même se décante, s'abstrait suivant les nécessités d'une émotion à traduire, d'un sentiment ou d'une idée à formuler. Ainsi la *Descente de Croix* est-elle aérienne, faite de mouvements ailés, de banderoles translucides comme une écriture de fantôme, par rapport à la mise au tombeau où le noir s'affirme et se voit taillé comme une pierre. Le Christ dépouillé de ses vêtements se fait plus diaphane que lorsqu'il tombe, car le poids l'emporte alors sur la luminosité.

Le langage se diversifie donc au gré d'une communication à faire. La conception même de l'image recherche aussi un angle d'approche qui échappe à la convention. Ainsi dans l'*Ecce homo* se trouve-t-on du côté du Christ – à ses côtés peut-être – et non parmi la foule – en spectateur – comme le veut l'usage. Ces thèmes religieux qui évitent la redite de l'iconographie, qui renouvellent un sentiment par leur seule expression plastique, sont rares de nos jours à ce niveau de qualité. Selon un autre esprit sans doute, mais en vérité émotive, il faut songer à Rouault ou à Chagall.

Les nuancements de sensibilité qui se livrent ainsi, à travers une retenue émouvante, riche en demi-teintes et toujours en parfait accord avec l'idée, se traduisent en force dans une suite consacrée au *Cirque*. On change de registre et le graveur se fait explicite parce que le thème choisi l'exige. Les spectacles qu'il propose sont animés par la grâce et l'effort corporels, soulignés d'éclairages qui mettent en valeur une performance.

Le volume domine, le mouvement se souligne, la vie est donnée par le saut de l'écuyère, l'audace de l'acrobate, le coup de fouet du dompteur. Ce monde est, en apparence, extraverti. Jacques Muller le découvre dans son expressive présence, mais il sait que chaque geste, attitude ou conquête de l'espace est la conséquence d'un savoir, d'une étude, d'un exercice soutenu qui seul permet d'exercer librement son pouvoir. L'artiste forain et l'artiste graphique se retrouvent dès lors devant un même vide à sans cesse conquérir : le chapiteau et la plaque de cuivre.

Plus récemment, vers 1970, Jacques Muller s'est approché du Nouveau Monde. New York le bouscule et s'en empare (fig. 41). La rue, le métro, les voitures, les passants, la pompe à essence tout comme la publicité le contraignent, une fois la fascination opérée, à conjuguer d'autres mesures. Il y a une sorte d'engagement forcé dans le contemporain. L'Amérique vous plonge dans la vie et non dans la culture. Non que celle-ci soit absente. Elle a aussi ses peintres, de Bellows et Hopper à Willem De Kooning.

Si la tradition et le passé restent des bases fondamentales, elles se voient ressourcées en quelque sorte par le constat des données immédiates.

Le format de l'estampe grandit, l'image est moins conçue pour être prise en main et vise davantage au monumental. L'écriture se modifie également en profondeur, elle devient une sténographie nerveuse, parfois même saccadée, créatrice de vide par contraste, de rapidité, d'isolement. La pointe, parfois un burin, rend un son plus vif, plus aigu.

Les oppositions sont tranchées, le blanc domine souvent. Le trait file, se noue et se dénoue, forme l'écheveau d'une silhouette, traverse le carrefour, anime le trafic, pénètre le métropolitain, aboutit à la cabine publique d'un téléphone où personne n'écoute, et croise par hasard une autre ligne où la vie se dévide. Animation, méandres, tension, il y a saisie d'une image fugace qui recharge l'imaginaire. Curieusement, ces grandes pages s'apparentent davantage au croquis que par le passé. Elles retiennent l'essentiel d'un spectacle et projettent comme l'ombre portée d'un événement. Synthèse, cadence, choix de celui-là ou de celle-ci, elles en gardent à la fois l'ossature et la vibration.

Jacques Muller est peintre, par ailleurs, on le sait. Y a-t-il parallélisme entre les deux formes d'expression ? En apparence, peut-être. La notion du peintre-graveur, chère au siècle dernier, est encore vivace. A bien y regarder cependant, il faut distinguer le peintre et le graveur. Malgré les similitudes de sujets, la gravure chez Muller est une autre démarche exploratrice. Elle diversifie les angles de vue d'un même thème, tout comme elle le dépouille à l'extrême. L'œuvre est souvent approchée sur le motif dans un état de disponibilité et de totale liberté. La technique se veut directe, ne recherche pas l'effet, se veut réponse spontanée. Une gravure de Jacques Muller atteint son but puisqu'il souhaite « que le geste d'un tracé, qui reste très simple, bouleverse votre attente ». L'accomplissement du trait s'exprime dans sa résonance.

1989

Wisniewski et les multiples empreintes

L'œuvre est complexe, faite d'allées et de venues, d'actes et d'attentes, d'événements et d'accidents, du savoir et du hasard. A la base, pourrait-on dire, il y a chez Andrzej Wisniewski une dualité. Une connaissance intime du métier de graveur et de lithographe, une virtuosité même, ouverte aux données du monde, à l'inconscient comme aux rythmes du temps, une disponibilité donc aux apports extérieurs.

Le savoir se conjugue aux rencontres, les accueille, les suscite. En un premier temps, Wisniewski est un veilleur à l'entrée de la ville, à l'extrémité d'un embarcadère, en bout de la piste d'envol, et il note les mouvements de l'aube, les départs nocturnes, le passage d'un satellite.

Son registre est une pierre lisse, au grain serré, et néanmoins poreux, où le trait prend corps, mobilise ses comparses, convoque les souvenirs, se soumet à l'inconnu.

La lithographie, vieille de deux siècles aujourd'hui, est un art en soi. Des générations l'ont cultivée, enrichie, de Géricault à Daumier, de Lautrec à Picasso, de Bonnard à Wunderlich ; les traits, les couleurs, les nuances, le crayon et les encres ont multiplié leurs empreintes, leurs caprices, leurs passages.

Wisniewski, en parfait artisan, fait fructifier l'héritage. Une œuvre ne se fonde qu'en un terrain conquis, connu, pratiqué, et si les plantes du désert ne sont pas des mirages, c'est qu'elles ont leur secret. Un nuage, une ondée ou la brise, inattendus, et c'est le tour de main d'où fleurit la merveille, claire ou menaçante, aiguë ou déliée.

C'est à partir d'une idée ou d'une émotion, devenue signe sur la pierre bien réelle, que l'aventure commence. Toutes les res-

sources du métier sont disponibles. Les dialogues de la pierre et de la presse, du papier et de l'encre, s'échangent à l'infini. L'artiste superpose une empreinte à une autre pour édifier l'ouvrage, il gouverne les passages qui cimentent la partition qui se forme.

Le travail de la pierre et de l'impression s'élabore chez Wisniewski, non comme l'application d'une idée préconçue, mais comme une conquête dans l'espace et le temps. La création est à la fois durée et diversité. Un élément appelle un autre geste, reçoit un autre signe. Ce travail à plusieurs dimensions est une écoute à laquelle un créateur se prête.

Naît ainsi une écriture qui n'est pas des phrases, ni même des paroles, mais le filament d'une vie profonde, sorte d'encéphalogramme d'un lointain antérieur ou à venir. Au libre tracé se superpose la géométrie d'un cercle et c'est un oculus qui accentue la profondeur, une lunette qui augmente la distance.

Des citations viennent à l'esprit qui se greffent, comme une coquille sur le rocher, bien réels l'un et l'autre, une image nouvelle peut ainsi s'affirmer où un profil se voit soudain confronté à un Vésuve en éruption ; de multiples échos en jaillissent, dont l'image figurée d'une force intérieure qui crée. C'est là, le signe intense d'une œuvre qui s'élabore et s'expulse.

Et l'artiste dit que la méditation s'impose, autour de sa presse, et que des éléments lui arrivent en tête, qui le surprennent lui-même. On peut nommer cela inspiration, discours intérieur, ou, selon André Breton, automatisme. Wisniewski ne néglige en rien cet apport. Il l'intègre dans l'œuvre avec la lune et le soleil, le jour et la nuit, l'homme et la femme, Icare et Venise.

Il aime les énigmes, les symboles, la surréalité. Il est de son temps, sans rejeter ce qui passe. Les intrusions qu'il accueille ainsi, un fragment d'Hermès tout comme un paysage, provoquent des bifurcations, et le thème initial prend des orientations nouvelles, il se ramifie et naissent des variantes. Ainsi en va-t-il de ses *Bâtards de Doge* (fig. 42), qui comptent déjà une dizaine de versions.

Les éléments de composition, faut-il le dire, ne sont pas les seuls qui diffèrent ; un phénomène en chaîne produit, forcément, une gamme chromatique distincte. Wisniewski a le sens des couleurs qu'il maîtrise parfaitement, alternant, dans ses lithographies, des plages vides ou monochromes et des superpositions tonales où les matités et les transparences, à leur tour, s'interpellent et se répondent. Les épreuves ou planches qui en résultent, tout en

FIG. 42. – Andrzej Wisniewski, *Bâtard Brouillard*, 1988-1991. Lithographie en couleurs.

appartenant à une même famille thématique, prennent d'autres significations selon les éléments, et d'autres climats selon les couleurs.

On ne peut passer sous silence, par ailleurs, la matière. Les nombreux passages laissent leurs sédiments qui s'accumulent en créant des textures, qui réfléchissent la lumière ou révèlent une trame sous-jacente. Le papier se voit ainsi chargé d'un relief ou enrichi d'une profondeur, qui dote sa surface d'une vertu tridimensionnelle. Celle-ci n'est pas le fruit d'un effet perspectif, mais bien d'une présence matérielle.

A ces dimensions s'ajoute le temps. La durée du travail que requiert l'accomplissement de l'ouvrage, est une donnée en soi. Pour Wisniewski, la nécessité d'une mise en train lente, celle d'une réflexion, d'une préparation minutieuse viendront justifier, seules, la spontanéité du geste qui jaillira de cette concentration. Puis le temps s'ajoutera au temps, au fur et à mesure que les

passages sous la presse se succèderont, et selon les rapports temporels que les éléments de citation et d'invention, de questions et de réponses, tisseront entre eux.

L'œuvre crée ainsi les propres strates de sa durée, inscrit dans son écorce les incidents de sa vie, comme les murs de Léonard ou les planchers de Max Ernst, absorbe les accidents de parcours, comme Rembrandt récupérait, intégrait les « crevés », que l'eau-forte produit parfois, dans le rythme de sa composition.

Tout ceci mène à un autre aspect essentiel de la démarche d'Andrzej Wisniewski : la provocation du hasard extérieur. L'artiste soumet ses œuvres à l'agression des hommes et de la nature. Il dispose des estampes à même le sol et oblige les visiteurs d'une exposition à les fouler, à y inscrire leurs pas. A partir de ces empreintes – d'un autre type pourrait-on presque dire – Wisniewski compose un ensemble nouveau, taillé dans l'étrange tapis de sol qu'il a offert au piétinement.

Par ailleurs, il cache ou enterre une plaque de zinc, déjà mordue à l'eau-forte, pour connaître les sévices et modifications que le climat ou le sol lui feront subir. Parfois, l'objet caché ne se retrouve plus, mais l'histoire, que l'artiste poursuit, se continue néanmoins, et son imaginaire se questionne sur les causes ou le responsable de la disparition.

L'eau-forte chez Wisniewski est une technique, est un langage dont l'artiste respecte également les exigences. Si le zinc gravé domine, le règne du noir et blanc – celui des morsures et des réserves – traduit l'émotion dans ses intensités. Le graveur connaît et maîtrise tous ces effets, mais il en fait usage aussi en contrepoint de la lithographie. Deux vocabulaires, deux syntaxes alors se nouent et dialoguent.

S'il met en terre, pour une période de cent jours maximum, une ou des estampes, il ne retrouvera forcément qu'un objet taraudé, maculé, déchiré, bref modifié et, par conséquent, autre. Après cette dérive, indépendante du créateur, une reprise en main donnera, par collage, à des fragments une nouvelle unité, ou, par compression, en fera une sculpture de papier sur une âme de bois.

Wisniewski pratique d'autres interventions du temps extérieur, sollicite d'autres métamorphoses incertaines. Ainsi, ayant pris l'empreinte de sa peau, voire de son visage, à l'aide d'une pellicule plastique, reporte-t-il la structure, les traits et les rides de l'épiderme sur l'œuvre qu'il grave.

Ces démarches – ce jeu diront certains – faut-il les mettre en parallèle avec un happening ou une installation, suivant les

FIG. 43. – Andrzej Wisniewski, *Stèle ou regard*, 1994. Illustration pour *Le temps hors le temps* de Philippe Jones. Eau-forte.

normes contemporaines ? Au registre des apparences, elles paraissent voisines et possèdent, peut-être, un commun dénominateur, mais chez Wisniewski la démarche ne procède ni d'une intention, ni d'un sens déterminé ou démonstratif.

Aucune situation n'est prévisible ; l'imagination gouverne, des choix de navigation peuvent intervenir, et les étapes sont celles d'une respiration poétique. Le vrai ne cesse de se mêler à l'imaginaire et réciproquement.

Dans l'esprit de l'artiste, ces démarches l'interpellent. Lorsque l'on foule physiquement ses œuvres, il pense au temps des mosaïques mais aussi aux passagers de l'avion qui survole un village. Lorsqu'il déterre une estampe rongée, il rêve aux fresques de Mantegna, dont les fragments et les couleurs paraissent authentiques et qui ne sont, en réalité, que des fantômes usés par le temps. Mais ces rapprochements n'impliquent en rien un souci

d'archéologie ou la recherche d'un temps passé que l'on trouve chez certains artistes actuels.

Wisniewski vit davantage l'attente du temps, d'un temps qu'il accumule dans les empreintes qu'enregistre la presse sans relâche, dans les œuvres qu'il ouvre au temps en les livrant à la trace d'autrui (fig. 43). Le questionnement d'Andrzej Wisniewski est celui d'un chercheur, d'un créateur, qui, en accord avec son époque, s'offre aux modifications et aux intempéries de la nature et à celles de son tempérament.

En ce monde d'entraves, de contrôle, d'uniformité, il glane la diversité des traces, annonce la couleur des secondes, prédit la nébulosité ou l'éclaircie des rencontres, libère les agissements du songe et de l'éveil.

1991

V
Du prétexte à l'amitié

Noblesse de Vanden Eeckhoudt

Que des écrivains, tel André Gide, que des poètes, tel Mélot du Dy, aient été séduits par l'œuvre de Jean Vanden Eeckhoudt prouve que celle-ci offre, outre le témoignage d'un grand peintre, matière à réflexion et support au lyrisme. Très vite, après les gammes impressionnistes, naturelles à l'époque, dès 1909-1910 environ, la leçon des Nabis entendue, l'art de Vanden trouve un vocabulaire plastique éloquent. Des surfaces pleines, hautement colorées, des espaces définis, habités d'éléments, la phrase picturale détient une force, cerne l'argument, juxtapose les données, tout en les nouant par le rythme, équilibré et dynamique à la fois, de formes décantées, et d'accords chromatiques intenses.

Chaque tableau est, tout d'abord, une composition, un ordre, un choix inaltérable. Il comporte un sujet, il est figuratif, mais les composantes – objets, personnages, fragments du réel – sont simplifiées, abstraites au sens où Picasso entendait le terme. Un art de synthèse, en quête d'harmonie, s'affirme qui ne germe cependant que d'une orchestration complexe, sans que jamais ne se figent les moments de la partition.

La peinture domine forcément le sujet qui est prétexte à l'expression d'une émotion, et qui se traduira par le bonheur du langage. C'est la manière de voir et non ce que l'on voit qui importe. Ainsi l'art prend-il ses distances avec la réalité et devient-il création. Ainsi Vanden Eeckhoudt agit-il. Tel morceau de la nature, *ombellifères*, *eucalyptus*, *pêcher en fleurs*, saisi sur le motif, représente l'espèce choisie, mais l'extrait de son lieu et de sa condition, pour le plier aux lois de la composition et du cadre (fig. 44), au même titre qu'une nature morte ou que la figure humaine que l'artiste nommera *curieuse*, *secret*, ou *confidence*. On pourrait

même avancer que certains paysages sont abstraits – *Rayons de soleil sur le Cap Martin* ou *Le Bibassier* – tant la géométrisation des éléments est évidente, tout comme une réunion familiale – *Portrait de famille dit Le chapeau mexicain* – est également un admirable jeu d'emboîtement formel. C'est par l'exigence que Vanden Eeckhoudt atteint à la pérennité ; et la priorité qu'il accorde au fait pictural par rapport à toute autre considération d'ordre esthétique, assure à l'œuvre une extraordinaire unité.

FIG. 44. – Jean Vanden Eeckhoudt, *Citrons et palme*, 1913.
Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Si les couleurs éclatent sous la lumière méditerranéenne, le peintre sait éviter l'écueil de l'effet décoratif, qui a souvent menacé son ami Théo Van Rysselberghe, et lorsque le chromatisme

baisse d'intensité, sous les cieux brabançons, le regard de Vanden ne perd rien de son ampleur. *Les Chaises longues* ou *Le Poirier sous la neige* en sont témoins. Si donc la tonalité règne pour un temps, et que l'on parle de fauvisme, ou qu'elle cède le pas à l'empire des formes, et se fait plus architecturale, la continuité de l'œuvre n'est pas mise en cause. Il n'y a pas rupture, mais une nouvelle adéquation à un climat distinct.

Les Livres au carrelage, une des dernières toiles de l'artiste, ne garde-t-elle pas, dans la méditation, l'intelligence de l'agencement plastique que les natures mortes les plus fauves, *Courges et dattes* de 1918, affirmaient dans l'élan ? Par ailleurs, Vanden ne donne-t-il pas, à la matière de chacune, un poids, une consistance, une sensualité que la tradition du Nord véhicule dans ses meilleurs moments ? Ce noble artiste, puissant et sincère, et cependant méconnu, appartient-il à l'école des provinces belges ou à l'école française ? Il est éloquemment de son temps et, dès lors, étranger aux lois des frontières.

1990

Salvador Dali tel qu'en lui-même...

La mort de Salvador Dali a focalisé davantage l'attention que celle d'un chef d'état. Tous les moyens d'information se sont accordés pour décrire l'événement. Des louanges, des anecdotes, des images surprenantes, des quadrichromies déferlèrent, inondèrent les écrans et la presse évoquant, glorifiant, parfois avec des réticences, l'œuvre et le personnage. Faut-il en être surpris ? Non, sans doute. On pourrait même s'en réjouir puisqu'il s'agit d'un créateur et que l'art, pour une fois, prend le pas, dans l'actualité, sur le scandale ou le sport.

Mais l'homme comme l'artiste suscitaient l'étonnement, éveillaient la controverse. L'inventeur et le vivant semblaient se lancer un défi à qui l'emporterait. Etaient-ce deux forces rivales, l'une doublant l'autre, ou en stimulation réciproque ? Etait-ce une seule entité ambiguë qui, par l'image insolite et le comportement provocateur, voulait, en surprenant autrui, se rassurer elle-même ?

« A 3 ans, je voulais être cuisinière. A 5 ans, je voulais être Napoléon. Mon ambition n'a fait que croître, et maintenant mon ambition est de devenir Salvador Dali, rien d'autre. C'est d'ailleurs fort difficile, car Salvador Dali à mesure que je m'en approche s'éloigne de moi », déclara-t-il un jour [1]. L'est-il devenu ? La question se pose et si la réponse est positive aux yeux du monde extérieur, le fut-elle jamais pour lui ? A ce niveau, n'est-elle pas vraisemblablement négative puisque conforme à la réalité ? Plus on avance, plus l'horizon recule, jusqu'au jour où il

[1] S. DALI, in : *Dali de Draeger*, Paris, 1968, pl. n° 174.

s'enfuit définitivement, lorsque le regard s'éteint. Et encore, si l'on pouvait s'y noyer, il ne serait qu'un miroir éperdu.

De quels moyens Dali disposait-il pour devenir ce qu'il ambitionnait d'être ? Tout d'abord, d'un talent exceptionnel de dessinateur et de peintre qu'il mit au service d'un imaginaire d'une intense fécondité. Il détenait un savoir-faire, qu'il voulait égal aux plus grands maîtres du passé, et qui fut sa grammaire ; il en fit usage pour affirmer des visions, des inventions que le Surréalisme et la libération du psychisme rendaient possibles.

Des spectacles inattendus en naquirent, de *L'Accomodation du désir* (1929) à *La Tentation de saint Antoine* (1946) en passant par *Le Sommeil* (1932), du *Grand masturbateur* (1929) au *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme grenade une seconde avant l'éveil* (1944) en passant par *La Prémonition de la guerre civile* (1937) etc. etc. Des objets étranges virent le jour, tels les montres molles, une girafe en feu, une Vénus à tiroirs, des rencontres, des distorsions comme *La Dentellière* de Vermeer ou *L'Angélus* de Millet, des anamorphoses, des projections mystiques, philosophiques, voire scientifiques et aussi stéréoscopiques, mêlant le vocabulaire du passé à celui du présent, de Raphaël au Pop'Art.

L'inventaire du monde dalinien, de ses sources, de ses trouvailles, de sa diversité, de ses formes d'expression – dessin, peinture, sculpture, estampes, illustrations, bijoux, décors, objets, cinéma, ballet – témoigne, à travers le génie et la fabrication, d'une fièvre créatrice peu commune. Se considérant de plus, non seulement comme le révélateur d'un univers inconnu mais comme le siège même de celui-ci, il lui fallait en quelque sorte se rendre visible à son tour. L'écriture, la confession, le besoin de publier – *La Conquête de l'irrationnel* (1935) ou *La Vie secrète de Salvador Dali* (1942), remarquables ouvrages qui éclairent parmi d'autres – lui permettent de se dévoiler et de susciter l'intérêt, voire d'exciter la compréhension. Mais le livre cache l'écrivain comme un tableau le peintre, et se montrer devient pour lui obligatoire.

Créer l'événement, convoquer l'insolite, stimuler la réprobation, « je suis voué aux excentricités, que je le veuille ou non », confesse-t-il [2] ; « l'exhibitionnisme de Salvador Dali, – qui est peut-être l'un des phénomènes par quoi notre époque sera anecdotiquement caractérisée aux yeux des générations futures – ne lui a guère laissé de repos depuis une quarantaine d'années »,

[2] S. DALI, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, 1979, p. 33.

précisera Patrick Waldberg [3]. Et Dali d'imaginer des vitrines surréalistes dans un grand magasin new-yorkais en 1939, ou de célébrer au Zoo de Vincennes, en 1955, la rencontre de la dentellière de Vermeer et du rhinocéros François, de discourir, se produire, donner des conférences qui sont autant de provocations, autant de happenings.

L'homme met en pratique ce que le peintre préconisait : la méthode paranoïaque-critique, qu'André Breton saluait comme « un instrument de tout premier ordre » [4], et que l'artiste avait explicité dès 1930 : « Je crois qu'est proche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme et autres états passifs) de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité » [5]. Prenant à partie l'art et le public, laissant délirer son imagination et cultivant le scandale, Dali récolta la gloire de son vivant.

La rétrospective de son œuvre draine au Centre Georges Pompidou en 1979 le chiffre record d'un million de visiteurs, confirmant la prévision du peintre lui-même, qui publie en tête du catalogue : « Les foules défilent et défileront devant mes tableaux parce que leur instinct soupçonne obscurément et avec éblouissement que mes œuvres cachent des trésors aveuglants d'authenticité que personne n'a encore aperçu ... » [6]. Ce succès surprend aujourd'hui encore le critique : « nombre jamais atteint par aucun autre artiste vivant (...) Picasso, en 1966, n'eut « que » huit cent mille visiteurs au Grand Palais » et d'ajouter « Et cela malgré ses clowneries ahurissantes » [7].

Mais les chiffres sont-ils comparables ? Dix ans les séparent et le succès des expositions n'a cessé de croître. Le rapport Picasso-Dali se situe, par ailleurs et essentiellement, au niveau de la peinture, puisqu'il oppose le problème du langage plastique à celui de l'image langagière. Révolution de l'expression et difficulté de la lecture chez l'un, clarté de l'écriture et surprise de son contenu

[3] P. WALDBERG, *Salvador Dali*, in : catalogue *Dali*, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen, 1970-1971, p. 36.

[4] A. BRETON, *Qu'est-ce que le Surréalisme* ? Bruxelles, (1934), p. 25.

[5] S. DALI, *La Femme visible*, Paris, 1930, cité in : catalogue *Salvador Dali. Rétrospective 1920-1980*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979-1980, p. 276. Voir aussi A. BOSQUET, *Entretiens avec Salvador Dali*, Paris, 1966, passim.

[6] S. DALI, *Pour la vingtième fois, Dali répète sa vérité*, in : catalogue *Salvador Dali. Rétrospective 1920-1980*, *op. cit.*, p. 17.

[7] J.-L. FERRIER, *Ainsi finit Dali clown et génie du XXe siècle*, in : *Le Point*, Paris, 5.2.1989, p. 79.

chez l'autre. De plus, la séduction exercée par Dali et l'écho qu'elle éveille n'opèrent pas « malgré ses clowneries », mais à cause de ou grâce à celles-ci.

A cette époque, en effet, Dali est davantage le personnage que le peintre. Le meilleur de son œuvre est derrière lui. Le Surréalisme est déjà loin. N'écrit-il pas en 1951 : « Finis le malaise surréaliste et l'angoisse existentialiste (...) Je veux que mon prochain Christ soit le tableau contenant le plus de beauté et de joie de tout ce que l'on aura peint jusqu'à aujourd'hui » [8] ? Si le charme fonctionne toujours par son étonnant savoir-faire, la peinture, quant à elle, est entrée dans une phase de sage classicisme. Le génie de l'homme devient alors son sens de l'actualité, son talent médiatique qu'il ne cesse de développer jusqu'au delà de son dernier souffle, puisqu'il est le premier peintre à se vouloir enterré dans son propre musée.

Célèbre de part le monde et même en Union Soviétique, quelle ne fut pas ma surprise de trouver dans un récent numéro de la revue *Art Décoratif d'U.R.S.S.*, daté de 1988, la reproduction en couleurs de dix bijoux, conçus par celui dont l'anagramme fut Avida Dollars, sous le titre *Connaît-on l'orfèvrerie de Salvador Dali* ? [9]. La Belgique, elle aussi, ne fut pas étrangère à la vie du peintre. C'est un belge, Camille Goemans, qui le lance à Paris en 1929 et l'expose du 20 novembre au 5 décembre ; succès d'estime car la galerie devait rapidement faire faillite. Mêlé à l'avant-garde parisienne depuis un an, introduit dans le mouvement surréaliste par Joan Miró et accueilli par André Breton, Dali fréquente aussi René et Georgette Magritte qui lui rendent visite à Cadaquès. En 1974, le maître de Figueras est élu associé à l'Académie royale de Belgique.

Mais en 1962 il était venu faire à Bruxelles une de ses célèbres conférences (fig. 45) ; le vendredi 13 avril, pour être précis, au Palais des Congrès, sous le patronage de la Croix-Rouge et en présence du Prince Albert. Emile Langui, Directeur général des Arts et des Lettres, devait présenter le peintre, mais celui-ci ayant fait allégeance au régime du général Franco, l'ancien volontaire républicain de la guerre d'Espagne ne pouvait se résoudre à l'accueillir, malgré l'admiration qu'il portait à l'artiste. Langui demanda au jeune Conservateur en chef des musées de le suppléer,

[8] S. DALI, *Manifeste mystique*, in : catalogue *Salvador Dali. Rétrospective 1920-1980*, *op. cit.*, p. 374.

[9] *Vsie li znaiout iouvelirnoie iskousstvo Salvadora Dali ?*, in : *Dekorativnoie Iskousstvo SSSR*, 10-371, 1988, pp. 44-45.

ce que je fis, non sans émotion, situant en une dizaine de minutes le peintre au centre de ses quatre points cardinaux, le dessin, l'imaginaire, l'amour de Gala, la sève catalane.

FIG. 45. – Salvador Dali et Philippe Roberts-Jones au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles en 1962.

La conférence s'intitulait « Rembrandt était-il aveugle ? » et consista en quelques déclarations et constatations vigoureuses.

Ainsi le clair-obscur révélait-il une soif profonde de lumière mystique et les anges du maître hollandais offraient-ils une évidente analogie avec l'hélicoptère ! Au bout d'une demi-heure, Dali abandonna un public surpris par l'étrangeté de ses propos et plus encore par la brièveté du discours. Réfugiés ensuite dans le salon royal, le Prince et la Princesse de Liège, le conférencier et sa femme, le présentateur et la sienne durent s'éclipser, sous la conduite du Commissaire en chef de la police bruxelloise, par la sortie de secours pour échapper aux admirateurs fervents ou déçus du maître.

Comment la conférence avait-elle été perçue ? Il suffit de se référer à l'objectivité de la presse où l'on pouvait lire : « mélange unique de fumisterie plus ou moins concertée et d'intelligence profonde, d'humour provocateur (inséparable d'un évident souci d'auto-propagande) et de très grande et émouvante gravité » [10]. La remarque me paraît fondée et juste, même avec le recul du temps. Elle pose le problème évident de la provocation et de la sincérité, du créateur et de la vedette, de l'artiste et du personnage. Y avait-il dichotomie, schizophrénie ? Je ne crois pas que Dali ait été pris au piège d'une œuvre et d'un rôle, qu'il y ait eu un Dali qui peignait et un autre qui agissait. S'ils n'ont pas toujours coexisté et si un aspect a parfois pris le pas sur l'autre, ils procédaient tous deux d'un même élan, d'une même nécessité.

Tout créateur, tout homme s'accorde un instant d'attention. Il arrive à chaque individu de se réfléchir, de se regarder avec inquiétude, parfois pitoyable, nu et livré, comme un clown avant ou après le spectacle, réduit à sa seule condition humaine. Je crois avoir aussi décelé cela chez Dali. C'était avant le lever de rideau de cette mémorable conférence « Rembrandt était-il aveugle ? ». Dans les coulisses, je me trouvai tout à coup en compagnie d'un homme voûté, le visage défait par l'anxiété, serrant nerveusement sous un bras de larges cartons sur lesquels il avait écrit en grands caractères (Dali était-il presbyte ?) le texte de son allocution. De l'autre main il vrillait violemment son pied du bout de sa canne. Etait-ce une action masochiste pour se dominer ? Toujours est-il qu'il me communiqua, au double sens du terme, le trac qu'il éprouvait à paraître en public, « d'autant plus, ajouta-t-il, que le Prince royal est là » . Dali ne s'est jamais caché de son goût pour la noblesse ; « le régime aristocratique a toujours été une de mes

[10] *Une conférence de Salvador Dali « Rembrandt était-il aveugle ? »* in : *La Libre Belgique*, 14-15.4.1962, p. 4.

passions », disait-il [11]. Son trouble se voyait donc renforcé ce jour-là.

Je compris alors que cet homme célèbre créait sa notoriété comme l'artiste crée son œuvre, dans la difficulté, la douleur, l'angoisse du vide. Lorsque se leva le rideau, l'homme se redressa, assuma sa volontaire réalité, le trac avait disparu. Dali devenait Dali. Le peintre et l'acteur n'existaient pas de manière distincte ; l'un et l'autre furent pour moi intimement liés. Ils étaient un seul et même besoin de surprendre, faisant appel, pour aboutir, à toutes les ressources d'une même personnalité. Alcibiade de notre monde contemporain, par sa moustache et autres traits singuliers, Dali a su en mobiliser tous les ressorts et fut, sans doute, le premier artiste médiatique qui fit de lui-même un objet d'art. Génial certes, il a fait des disciples, et son succès prouve qu'il fut exemplaire en son temps. Durable ? C'est un autre problème.

L'homme disparu, son silence permettra-t-il à l'œuvre de conquérir son éternité ? La postérité est oublieuse, infidèle, capricieuse. Mais quelques images me paraissent, d'ores et déjà, intemporelles, ainsi *La Persistance de la mémoire* (1931) avec ses montres molles dans un paysage sans fin. Le titre est-il prémonitoire ? Je serais tenté de souscrire à la réflexion que Gala, sa femme, son double, son miroir, son ancre et son devenir, fit en découvrant le tableau : « Personne ne peut l'oublier après l'avoir vu » [12].

1989

[11] S. DALI, *La vie secrète ..., op. cit.*, p. 274.
[12] *Ibid.*, p. 329.

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.

Parmi les œuvres connues du peintre, *L'Écho* (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 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...

Chez *Pygmalion* (1939) (fig. 46), 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'instants, 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

FIG. 46. – Paul Delvaux, *Pygmalion*, 1939. Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

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.

1992

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

Guillaume Vanden Borre et l'œuvre en secret

Un artiste inconnu ? Tout l'œuvre d'un peintre contemporain à découvrir ? Est-ce possible à une époque où chacun se croit créateur, où le peintre du dimanche, non content de bien employer ses loisirs, occupe les cimaises qu'un professionnel ne peut plus se payer, est-ce croyable ? Cette race étonnante existe sans doute, formée d'êtres que le monde de l'art, avec ses chapelles et ses bottins, écœure, ou que des raisons intimes, souci de liberté, indifférence, orgueil, maintiennent à l'écart. J'en connais un, aujourd'hui : Guillaume Vanden Borre, mort hélas, car je lui aurais posé la question.

Loin du monde, loin du bruit ? Non, car l'homme était un homme d'engagement. Une participation profonde, durable, au social et au politique. Cette vocation-là était-elle difficilement compatible, extérieurement du moins, avec l'autre, celle du chant des couleurs et des formes ? N'y a-t-il pas souvent, en chaque individu, un jardin clos – et n'est-ce pas souhaitable ? – où il se retrouve, où il médite ou peint – ce qui revient au même –, où la présence de quelques-uns est seule admise ? Je ne sais, car je ne l'ai pas connu, je me tais donc. Ce que je sais, par contre, c'est qu'il fut un peintre important, que son œuvre est là, qu'on ne peut la passer sous silence, mais qu'elle peut imposer le silence au bavardage qui sévit fréquemment en ce domaine.

Les débuts sont figuratifs, ils remontent aux alentours des années trente. On y trouve des affinités avec War van Overstraeten, en art comme en idéologie ; néanmoins un sens de l'aquarelle se distingue, avec ses climats, ses douceurs, ses accents déjà person-

nels. Avec un goût aussi pour la synthèse et les recherches plastiques que Vanden Borre manifeste dès 1928-1929. Au lendemain de la guerre, l'artiste prend ses distances avec l'image de la réalité. Non par volonté simplificatrice, il n'y a pas réduction, mais souci d'essentiel. Ainsi, en 1948, une forme de douleur et de repliement se dresse-t-elle sur un champ de croix. C'est une lecture possible qui offrirait alors un hommage émouvant aux luttes d'ouest en est auxquelles Vanden Borre avait cru et participé.

La décantation qui mène à un vocabulaire abstrait n'est pas une réponse à la mode, puisqu'elle ne fut pas communiquée, mais une évolution naturelle et qui a contribué peut-être à isoler cet univers, parce qu'il était difficilement communicable pour l'homme d'action que le peintre se voulait par ailleurs. Tout vocabulaire implique une syntaxe et le jardin secret révèle son cabinet noir où l'alchimie du travail créateur s'élabore entre l'œil et le toucher qui associent et manipulent.

Vanden Borre appartient à cette catégorie sensible où l'écriture et le support s'épousent, fondent une narration par le rythme, par la fragmentation chromatique, et traduisent ainsi une émotion, sa charpente et ses résonances. On pourrait, à ce moment, tracer des parallèles avec Paul Klee et, en Belgique, avec Henri Heerbrandt. Peut-on parler, vers les années 1949-1950, de surréalité, voire d'automatisme ? Le lyrisme de certaines œuvres est évident.

A partir de 1950, un souci de construction semble l'emporter. Le chant cependant demeure, animant le champ de la feuille. Cette phrase n'est pas qu'un jeu verbal. Les termes volontairement se font écho et cherchent une équivalence écrite à l'œuvre peinte. Le verbe *demeurer* appelle le substantif *champ* qui lui répond par sa fertilité, tout comme le *chant* et la *feuille* dans l'air, le son et l'harmonie ; et Vanden Borre connaît tous les mystères d'*anima*.

Les compositions offrent alors de puissants paysages mentaux (fig. 47), avec leurs axes de méditation et les arguments plastiques de leurs discours, auxquels se mêlent aussi bien les mosaïques d'un sol que le souvenir d'entrelacs celtes, de tapis ou de jardins rêvés ou cosmiques, sans systématisme aucun, ni fausse élégance. La matière se manifeste parfois en chargements émotifs, tout comme la pureté des formes peut préciser l'intense.

Aux environs de 1952, on croit se rapprocher parfois de Magnelli, mais des raffinements d'aquarelle s'en écartent dans le mystère voilé des textures, que les années 1953-1954 enrichissent et affutent à la fois par la présence de formes plus aiguës. Peut-

FIG. 47. – Guillaume Vanden Borre, *Composition*, 1956. Technique mixte sur papier. Bruxelles, collection ASBL LAGVB.

on rêver de cerfs-volants à l'âge adulte ? Vanden Borre nous en convainc ; tout comme existent les constellations, des agrégats légers et graves, des signaux et des balises que l'imaginaire glane sur les chemins du quotidien ; tout comme le damier développe, à la fin des années cinquante, ses jeux de l'oie, ses surprises, ses marelles, ses points d'eau, ses hautes fréquences.

Dès lors, tous les éléments se conjuguent et se cristallisent dans la densité d'un vécu spirituel, dans la matérialisation d'une vie de couleurs et de formes qui s'engendrent les unes les autres. Toutes les ressources – et non simplement les effets – de l'huile, de la gouache, du trait, de l'encre, de la brosse, de l'eau sont littéralement mises en œuvre pour que le tableau ne soit pas qu'un reflet mental mais une germination de soi. Des tonalités subtiles se côtoient à la limite de leur justesse, au bord de l'audace, sur des papiers souvent froissés qui en accumulent les vibrations.

Nuances, ponctuations, frottis, écrasement, gouttes, auréoles, autant de formes, de couleurs, de textures dont les interférences atteignent à leur richesse. La virtuosité de l'instrument ne trouble en rien l'éloquence des phrases dites, affirmées, murmurées. Chaque œuvre est une fenêtre de soi à l'autre, support au dialogue, interpellation qui éveille une réponse selon la saison et l'heure, et qui se prolonge et qui renaît, comme les équinoxes ou l'étoile du Berger, dans l'espace de la fenêtre intérieure, jusqu'à l'aube de la fin.

1994

Jo Delahaut, exigence et liberté

L'art est, sans nul doute, la trace essentielle de l'homme sur la planète. Il s'inscrit, en peinture, d'Altamira à la Sixtine, des loges de Raphaël au *Guernica* de Picasso, de Fun K'uan à la Quinta del Sordo de Goya, de la tombe de Nakht à Rothko, de Rubens à Diego Rivera, d'une ronde de nuit à une auréole de nymphéas. Nulle hiérarchie mais un même besoin, qui se traduit selon les modes du temps et s'exprime par une écriture universelle, si l'émotion qui l'anime puise au tréfonds de la vie.

L'idée peinte évoque toujours une histoire, l'objet figuré appelle nécessairement une comparaison, ne fût-ce qu'avec la réalité même. Seul le génie d'une re-création permet à ces références d'être transcendées, de respirer sans cesse et de devenir. L'œuvre abstraite – les yeux finiront-ils par se dessiller ? – ne s'adresse qu'à l'imaginaire. Elle est à la fois réponse à tout souci d'harmonie, de joie, de tristesse, ou d'une mise en cause de réflexes trop conditionnés, et elle est support aux aventures du spectateur dans le cadre d'une proposition, qu'il n'est pas exclu de faire éclater pour fonder à nouveau.

L'artiste invente librement suivant son cœur, son esprit, et doit être considéré dans l'axe de son parcours. S'il faut être libre pour créer, la création est une liberté que chacun doit conquérir, et il ne faut pas s'arrêter, aujourd'hui, à la seule audace que le permissible admet. Plus une société est libertaire, plus l'art doit s'imposer de contraintes. Le saumon remonte le courant pour frayer.

Jo Delahaut est de son temps et, dans ce temps qui est le nôtre, il a tracé un sillon qui lui est propre. Au lendemain du second conflit mondial, lorsque déferle une nouvelle vague d'abstraction,

Delahaut s'y rallie le premier à Bruxelles en 1946. Si son regard reste attentif à ce qui se passe et se dit de chaque côté de l'Atlantique, si sa vitalité le pousse à interroger ce langage, qui abolit les conventions particularistes pour répondre aux sollicitations les plus différenciées, il se choisit une voie riche et claire, avec des haltes, des étapes, avec quelques détours et rectifications, qui traduisent un don de soi et un désir de participation.

Ce qui distingue peut-être la génération des Kandinsky, Malevitch et Mondrian, de celle des Vasarely, Soulages, Newman ou Delahaut, est que la première découvrait un langage qu'il s'agissait encore de justifier, en poursuivant une volonté démonstrative, alors qu'il appartint, à la génération suivante, d'en faire usage et de se justifier à travers lui.

Delahaut, par le trait, la couleur et le rythme, s'est défini un territoire. Il décerne tantôt le sceptre à l'une de ces composantes, tantôt à l'autre, ou les accorde, de manière concertante, dans une multiple variété de séquences et de fonctions, qui débordent largement le domaine du tableau pour en questionner les éléments, tels le cadre et la toile, pour conquérir le volume, structurer l'espace décoratif et signifier même celui du livre.

Aujourd'hui, le peintre régit sa toile par des carrés de différentes couleurs et convie le regard, en quelque sorte, au jeu de la marelle. Il accentue ainsi la durée de l'attention et multiplie les mouvements de l'œil (fig. 48). L'œuvre se situe, dès lors, dans un espace-temps plus vaste. Pris au piège de la couleur, le regard est capté ou drainé. L'autre côté du miroir, chez Delahaut, est une saisie par une tonalité dans laquelle on plonge, les bleus par exemple, ou qui vient vous chercher, tel un rouge radiant, ou encore qui vous sollicite par le mystère d'un noir ou d'un blanc. La ligne est partition, à divers sens du terme, puisqu'elle dessine la géographie et sonne, à la fois, comme la corde tendue d'un instrument.

Dans cette œuvre, à première vue géométrique, il n'y a aucune finalité concertée. Si l'artiste divise parfois le tableau en trois bandes verticales et en fait un drapeau, ce n'est pas pour créer une ambiguïté primaire, à la manière de Jasper Johns, mais pour inventer l'étendard d'un empire non inscrit sur les cartes du monde, celui des contrées de l'intérieur et, par conséquent, celui de la liberté mais aussi de l'exigence.

1989

FIG. 48. – Jo Delahaut, *Carrés*, 1990. Huile sur toile. Bruxelles, collection privée.

*
* *

Il incarnait la rectitude, et l'œuvre en est l'image. La ligne et l'aplat règnent dans l'évidence et le rayonnement. La ligne cerne, guide ou oriente ; le plan coloré irradie et reçoit.

L'œuvre est ouverte, non pas quant au sens puisqu'elle ignore l'anecdote, elle se veut disponible et se prolonge hors cadre ; même si une forme précise l'occupe, la plage de couleur qui la supporte se voit illimitée. « Peindre pour réfléchir et faire réfléchir », disait-il.

L'intelligence conçoit, la sensibilité exprime et l'exigence contrôle cet accord sans prétention, ni tapage. Proche de l'un, voisin d'un autre, distinct de celui-ci, hostile à celui-là, il est de son temps, à la pointe de ce qu'il éprouve et doit faire, mais unique par l'intonation du langage et le tranchant du coup d'œil. Il voulait « ne peindre que sur le mode essentiel ».

Les résonances, les variations n'en sont pas moins multiples. « La couleur, lumière de l'âme », disait-il ; or l'âme est un monde sans fin qui embrase l'univers, au levant, au couchant, dans le rouge ou le noir, la rouille ou le printemps, dans le visage ou le froid.

Réfléchi, ouvert, concerté, vif, et aussi ludique, lorsque, récemment encore, il jouait avec des carrés de couleur en papier découpé, agençant les tons, créant des espaces. Dans cette liberté conquise, il n'y avait, pour lui, nul rapport d'humeur entre l'œuvre et le moment où l'on crée. « C'est merveilleux, j'ai réussi un bouquet de fleurs », me disait-il au lendemain d'une exposition.

La joie d'exister diffère de la joie de vivre. Exister est une chose en soi. Une profondeur, dont il reste le témoin éblouissant. Amoureux de la vie, chaque œuvre est le miroir spirituel et cristallin d'un instant devenu durée.

1992

Berthe Dubail et la quête du dialogue

Berthe Dubail fut un être engagé, angoissé, se posant des questions. Elle voulait donner, se donner ; elle créait donc. J'écris au passé puisqu'elle n'est plus.

J'écris au présent parce que son œuvre demeure et je regarde une toile ocre avec des signes noirs et je pourrais rêver d'une plage et de son varech.

Image simple, dira-t-on. Pourquoi ne pas aborder la simplicité, puisque Berthe Dubail s'efforçait de la conquérir ? Puisque son lyrisme luttait contre lui-même, puisqu'elle voulait parler aux autres et qu'elle croyait que l'évidence avait quelque chance d'être entendue. Non pas un fait brut, car elle n'était pas provocatrice.

L'art peut heurter, mais il lui faut autre chose s'il se veut résonance, s'il veut se moduler à travers le temps. Il appelle un travail qui justifie le geste ou le porte, qui le soutient, qui l'accompagne. Le goût du constat a fait, aujourd'hui, son plein de procès-verbaux.

Des œuvres comme celles de Berthe Dubail renouent enfin – du moins peut-on l'espérer – avec un besoin chez l'homme, spectateur ou auditeur, promeneur ou rêveur, de prolongement, et de durée, d'une saveur à retenir, d'un son à se remémorer, d'une rencontre à évoquer, d'un support qui accueille selon l'instant et l'ouverture.

La plage et les algues se modifient dès lors. Que vienne le soir, est-ce une éclipse, des planètes qui se croisent, un trou noir, la queue d'une comète, dans l'univers figé ? Que la forêt s'affirme et c'est aussi la peau tendue d'une bête fabuleuse. Dans un site perdu, est-ce l'écriture d'un géant ? La toile se nomme, très simplement, dialogue (fig. 49).

FIG. 49. – Berthe Dubail, *Dialogue*, 1966. Huile sur toile.
Bruxelles, collection privée.

Berthe Dubail est de ceux et de celles qui, dans la foulée d'André Masson, ont voulu donner de la consistance à l'huile, comme Marc Mendelson ou Suzanne Thienpont en Belgique, non pour apprivoiser le hasard ou affirmer un automatisme, mais pour donner au plan une vibration en profondeur, offrir une texture au rêve, un épiderme à nos échanges de vue.

J'écoute Berthe Dubail me dire que tous ces grains de sable font murmurer les rouages du temps.

1991

Éloge d'Hubert Juin

Il y a comme une sauvagerie dans le souffle d'Hubert Juin, « Tout se courbe à sa voix, dit-il, lorsque la forêt chante » [1] ; il y avait ce raffinement extrême dans un regard d'écrivain, « La poésie, nous disait-il, est une dame en longs bas noirs » [2].

Entre la nature et la source, le tronc et l'amour, tout ce champ du passage à découvrir, l'inventaire et les instants à dresser, la houle des moissons à conquérir, une brassée de mots dont il fallait débattre, et la tête engrangée dire sa vie, saisir sa liaison à l'univers qui s'ouvre. Cela se fit pendant un quart de siècle et ce ne fut qu'un plein poème d'une venue de lieux en lieux, de terme en terme.

De la forêt natale aux portes des lumières, de l'Ardenne à la ville, se traça le sillon, toujours continu et complexe, où référence et actuel, la femme et la saison, le souvenir que l'on revit et le rêve qui se prolonge ne cessent de se mêler, s'entrechoquer, se féconder dans les terres du labour, qu'un trait sépare pour mieux confondre.

La densité est forte, mais tout la mobilise, et rien n'échappe au mouvement, non de fuite ou de brume, rien ne peut se soustraire à cet impératif d'un courant et du verbe qui habite celui que conduit un désir.

Ainsi disait-il :

> L'ordre venait de plus haut de la plus haute branche car t'aimer était descendre dans l'obscur parmi le cheminement incolore et les brindilles qui cassent sous le poids de la rosée sel alchimique et quête du plus lointain village de naissance ... [3].

[1] H. JUIN, cité in : G. DENIS, *Hubert Juin* (Poètes d'aujourd'hui), Paris, 1978, p. 25.
[2] Id., *Nature paisible*, in : *L'Automne à Lacaud*, Bruxelles, 1972, p. 88.
[3] Id., *Les oiseaux de laine*, in : *Le Rouge des loups*, Paris, 1981, p. 110.

ou encore :

> Mais quel orage soudainement dévoile d'un cillement
> cette ville qu'à toi seule à moi seul tu es Je suis dans tes
> rues tes venelles Je sais du bout des doigts les canaux
> qui te traversent J'ai hanté tes parcs Bu l'eau de tes sources
> Aimé les reposoirs de ton corps étendu Tu m'es capitale avec tes
> fenaisons ton respir obscur et les lentes avancées du sang [4].

L'œuvre ne se limite pas à des recueils majeurs, *L'Automne à Lacaud* ou *Le Rouge des loups*, elle compte aussi des romans, des études et des essais divers. Parlait-il autrement ? Y avait-il des personnes distinctes ? L'écriture peut modifier son approche et ses rythmes, suivant la circonstance. Le regard cependant demeure et sa vision reste celle qui domine toute voie, maîtrise tout carrefour, non point confuse mais multiple, non point diffuse mais qui découvre.

Le poète en se cherchant se livre, en se trouvant il se délivre. L'herbe, la servante et le vent reviennent, avec les textes reconnus, les images du peintre et tous les paysages, et les fragments et la rivière, et s'écoule le poème qui les charrie, les tourne, les avive et les porte plus loin et pour toutes les heures.

Dans un texte qui émeut, par son thème et son titre, *Le jour où je mourrai ...*, en nommant sa parole et le poème, Hubert Juin confie :

> Nous pouvions bien sûr errer et nous perdre ayant traversé
> le verger des apparences mais il ne demeurait que cela
> cependant dans le sein de nos mains rapprochées en forme
> de coupe avec le labour au milieu par où s'enfonçaient obscures
> toutes graines [5].

Il n'isole jamais le gemme de sa gangue, mais l'éclat irradie le flot sédimentaire qui en ressent et en traduit chaque tension. Si l'on peut dévier deux vers mallarméens, j'ajouterais alors :

> En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
> Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir ! [6].

Le lent déroulement des phrases d'Hubert Juin vient remplir, bord à bord, ce qu'un critique appelle : « zone franche entre les

[4] *Ibid.*, p. 112.
[5] Id., *Le jour où je mourrai ...*, in : *Ma fenaison*, Bruxelles, 1977, p. 17.
[6] S. MALLARMÉ, *Les fenêtres*, in : *Œuvres complètes* (Pléiade), 1945, p. 33.

Tombeau de Marie-Claire d'Orbaix

Le respect de la poésie, que je vois étendue comme une forme, ample et lisse à la fois, s'entoure de servantes couvertes d'atours, de nœuds, de broderies, de fleurs, de jupes longues, autant de phrases qui les vêtent et qui bruissent peut-être de paroles, de chagrins ou d'amour. Chacune étant l'empreinte de l'autre, l'intaille et le camée, le plein et le vide, le positif, le négatif que peut emplir, remplir et araser, mettre à niveau de vie, le poème.

Celle qui veille, haute vêtue, immobile et pourtant diaphane, se remémore les heures alourdies par l'ultime parole : « les morts portent-ils en eux les vivants aimés » ? La vestale qui témoigne de ce temps-là, demeure à l'écoute des feuillages, les siens et les nôtres, tantôt heureuse d'être, « je cours lumineuse et libre », tantôt inquiète, « je marche au péril du langage », ailleurs soucieuse d'une attente de la venue des pluies qui porteront « la joie d'un brin d'herbe ».

Cette poésie égale, comme la respiration, mais exigeante en cela, nous parvient, vive ou étouffée, selon le jour qui s'éloigne ou se rapproche. Le poème ne porte-t-il pas son printemps, des semences et sa pluie, que chacun reçoit dans sa propre saison ? Le poème n'est-il pas un printemps qui pousse son herbe, même entre les dalles jointives ?

1990

deux frontières établies par la tradition entre la poésie et la prose »[7] et que l'auteur du *Coup de dés* nommerait « dissolution (...) en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère »[8]. Ainsi le poète a-t-il longuement parlé dans un profond bonheur. Et l'œuvre existe, à l'image de toutes, inachevée.

Hubert Juin disait aussi : « Lorsqu'un poète meurt, il reste sa voix »[9], évoquant ainsi Cocteau et *Plain-Chant*. Dans un autre registre et par une autre ampleur, mais avec autant de justesse, la parole d'Hubert Juin s'adresse à Juin lui-même.

1989

[7] M. DECAUDIN, *Guerriers du Chaleo*, in : R. FRICKX et R. TROUSSON, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des Œuvres II*, Paris-Gembloux, 1988, p. 337.

[8] S. MALLARMÉ, *Variations sur un sujet*, in : *op. cit.*, p. 363.

[9] H. JUIN, *Jean Cocteau, posthume et vivant*, in : *L'usage de la critique*, Bruxelles, 1971, p. 212.

FIG. 50. – Marie-Claire d'Orbaix en 1970.

Hommage à Marcel Griaule et amitié à Luc de Heusch

La connaissance de l'homme noir ? En 1951, la question se posait encore de façon naturelle, et certaines réponses surprenaient un Occident plein d'assurance. La guerre, l'occupation, l'horreur concentrationnaire auraient dû cependant inciter à plus de modestie. L'ethnologue français Marcel Griaule avait déclaré en septembre aux Rencontres Internationales de Genève : « Les Noirs ont une culture dont nous ne faisons qu'entrevoir les richesses, mais sur laquelle nous pouvons faire la lumière puisque nous disposons, non de ruines ou d'allusions, mais de documents vivants qui sont les hommes noirs eux-mêmes ».

Je le vis à Bruxelles et obtins de lui une interview [1]. « Mon premier voyage remonte à 1931 », me dit-il, « et ce n'est qu'en 1946 qu'un indigène me fit appeler pour m'instruire... Cet initié est maintenant mort, mais il a donné à d'autres la consigne de me renseigner ».

Un passeur ou un guide était donc nécessaire pour pénétrer la pensée noire, les institutions, coutumes et principes religieux qui structuraient une civilisation spiritualiste dont Marcel Griaule avait appris les arcanes. L'état de civilisation était-il, à ce moment, sclérosé dans une série de rites et de symboles, ou était-il encore l'objet d'approfondissement et de développement intellectuels ?

« Il y a , dans une certaine mesure, répond Marcel Griaule, un développement des théories par la discussion. Chez les Bambaras,

[1] Ph. JONES, *Marcel Griaule ou la connaissance de l'homme noir*, in : *Journal des Beaux-Arts*, Bruxelles, 4.4.1952, pp. 3, 10.

par exemple, après certains rites, les vieux expliquent aux jeunes, au cours de beuveries rituelles qui délient la langue, comment le rite qu'ils viennent d'exécuter s'insère dans le complexe plus large du mythe. D'autre part, il y a des discussions entre initiés, ces discussions donnent naissance à une évolution de la pensée, car la contradiction est réglée, il existe, dans ces réunions, un contradicteur attitré... »

« Un chef de l'opposition en quelque sorte ? »

« Oui... mais ces discussions ne traitent évidemment que de détails ; les bases mêmes de leur philosophie ne sont pas mises en question. Mais il n'y a aucune sclérose, car leur philosophie ou métaphysique reste englobée dans le vivant. Elle est mêlée à la vie de tous les jours et en relation avec les activités quotidiennes. Alors que chez nous, en général, la discussion de problèmes philosophiques se situe en dehors de la vie ».

Les recherches de l'ethnologue démontraient les interactions et interférences profondes, chez le Noir, entre la vision cosmique de l'Univers et l'activité quotidienne.

« C'est pour cela qu'on ne peut parler d'Art, par exemple, mais plutôt de techniques artistiques diverses exprimant l'ordre cosmique. Ce que signifie tel grand masque, c'est ce qu'exprime un champ que le Noir cultive. Il y a une différence en ce sens que le champ est utilitaire et que le masque ne « sert » à rien, mais chez eux le symbole est réversible : le champ rappelle le masque et le masque rappelle le champ. Ils n'éprouveront pas la même exultation devant un champ que devant ce que nous appellerions une œuvre d'art, mais la différence est de degrés et non de qualité. Chez nous, il n'existe aucun rapport entre un beau champ de pommes de terre et un tableau de Rubens ; chez eux, c'est plus subtil, dans chacune de ces manifestations de l'activité humaine une donnée cosmique est intégrée ».

A ma question : « L'indigène est-il conscient de la valeur formelle des œuvres qu'il crée ? », le Professeur Griaule répond :

« Certainement. Mais pour lui cet élément ne peut être isolé. Nous parlions de masques (fig. 51) ; l'indigène veut un masque qui correspond aux règles, porté par un homme vêtu selon les règles et dansant selon les règles sur une musique et un rythme bien déterminés. Et c'est l'ensemble qu'il jugera, c'est l'ensemble qui sera harmonieux ou discordant. Son sentiment esthétique est donc global. Il en est de même pour les parures, une femme sans parure ou une parure sans femme ne l'intéresse pas. La parure en elle-même n'a aucune signification pour lui, et la femme nue

FIG. 51. – Masque Bambara. Bois. Bruxelles, collection privée.

n'émouvra personne. Mais l'indigène est, par contre, très sensible à la parure portée, la parure ayant alors une signification, le vêtement est un langage... Ceci n'empêche pas, néanmoins, l'indigène d'apprécier tel objet plus que tel autre. Certains artisans d'une région déterminée seront réputés ou qualifiés pour la fabrication de tel masque en croix de Lorraine, par exemple, car ils apporteront à son exécution plus de nuances. Si nous jugeons l'art nègre monotone, c'est parce que nous sommes incapables d'en comprendre les nuances. Le jugement de l'indigène est, en ce domaine, plus subtil et distingué que le nôtre ».

Pour que vivent ces qualités intellectuelles de l'indigène et la personnalité de sa pensée, le Professeur Griaule estime que les Noirs doivent rester eux-mêmes et être « des Noirs jusqu'au bout ».

« ... Quel intérêt, ajoute Marcel Griaule, puis-je trouver chez un Noir qui me parle de Bergson ou qui me récite une fable de La Fontaine ? L' « assimiler » revient à en faire un singe. Ce qui m'intéresse c'est sa conception du monde, et ils sont capables de trouver, en eux-mêmes, une force de vie aussi valable que la nôtre ».

Les Noirs, ajoutait-il, « devraient profiter de notre civilisation en connaissance de cause ; il faudrait leur demander leur avis en parlant dans un sens qui est le leur et non le nôtre, et se diriger vers un système mixte plutôt que totalement nouveau, car, suivant un dicton indigène, lorsqu'on plonge un morceau de bois dans l'eau il ne devient pas crocodile ».

Aujourd'hui, j'ai un ami noir qui enseigne Corneille et Racine dans une Université d'Afrique centrale. C'est un homme d'une réelle culture et compétence. L'Occident, par ailleurs, s'est approprié l'art de ce continent, par les artistes d'abord, Picasso, Braque, Kirchner, et tant d'autres, et ce fut merveille [2], par spéculation ensuite et ce fut la fraude. Les signes d'ouverture et de proximité devinrent des répétitions vidées de substance.

On a « décolonisé », et tous les slogans humanitaires, de la liberté à la fraternité, ont forcément joué à contre-sens. (Griaule ne disait-il pas qu'ils devraient être des « Noirs jusqu'au bout » ?). On oublie toujours que les hommes ne sont égaux que dans le vécu de leur différence, de lieux en lieux, de mémoire à mémoire, d'un individu à l'autre.

[2] Ph. ROBERTS-JONES, *Liberté plastique et dialogue Nord-Sud*, in : *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, 1989, pp. 191-202.

Alechinsky n'est pas Ensor, bien qu'ils soient proches, Dotremont n'est pas Alechinsky quoiqu'ils fussent complices. Mais la clef des songes, qui est celle de Magritte, peut ouvrir d'autres serrures... Luc de Heusch rend ces choses évidentes, il rend visible le miracle de la création, parce qu'il est créateur, il sonde le cœur de l'homme noir, parce qu'il est un homme qui pense, parce qu'il sent, parce qu'il imagine, parce qu'il vit dans la réflexion et l'action.

1991

Albert Ayguesparse, les marques d'un profil

Écrire c'est traduire la conscience du temps, de celui que l'on vit ou voudrait vivre et faire vivre à d'autres. On médit souvent des autres, on les accuse d'agression, de bêtise, d'enfer. Comme chacun cependant, « ils mâchent la limaille des heures ».

Albert Ayguesparse voit les autres avant que d'en parler, il leur porte l'accueil vif du regard. Dans le bleu-vert de l'œil, il n'y a point d'amertume mais un point de malice, qui se veut généreux ne se doit pas crédule. Et la main qui se tend ne craint que les conventions d'une réponse.

Chaleur donc, mais sans l'exubérance d'un feu de paille, l'homme se partage entre pudeur et passion. Cette même force, ces mêmes données, habitent le poète qui taille le silex de l'image et roule la phrase des galets.

Le texte est dru, les mots éprouvés, pesés dans la paume des jours, qui se crispe pour la lutte et le droit, qui s'ouvre pour caresser l'aube « aux longues cuisses de lumière ».

Le poème est volonté de naître ; le lyrisme ne s'écoute pas chanter. Albert Ayguesparse n'est prisonnier d'aucune génération, l'otage d'aucune mode ; il poursuit son œuvre dans l'élan, plus inquiet sans doute de l'essentiel que jadis, mais sans compter ses pas. Dès lors, le temps accorde pleine liberté à ce qu'il nomme, évoque, réclame, aime et offre à d'autres.

« Le sang et le rêve font alliance dans son cœur ». Et on le voit parcourant la ville, sondant les façades, les rumeurs, écartant le décor pour l'épaisseur de vie, forçant une fenêtre au dialogue de l'amour.

Ce temps qui est précieux et ces mots qui sont proches gardent leur densité ; il y a toujours, cher Albert, « un bras ami », il y a toujours « un pain de fête » pour ceux qui savent partager et reconnaître.

1980

Georges Sion et les actes de l'amitié

« Y-a-t-il rien de si doux que d'être sûr de l'amitié de quelqu'un ? », s'enquiert un personnage de Marivaux. C'est dans cette gamme de sensibilité que Georges Sion a tissé sa vie. Il recherche en tous une raison d'espérer, il projette sur chacun une lumière d'accueil ; la culture l'exalte, la création l'émeut, c'est un homme de finesse, un homme d'ouverture.

De ses origines wallonnes – Binche le voit naître en 1913 – il garde la convivialité, une gaieté foncière et franche. Lorsqu'il monte à Bruxelles, après une enfance ardennaise et des études de droit louvanistes, la guerre est proche. Georges Sion appartient à cette génération pour qui l'épreuve ne fut pas, seulement, d'entrer au monde, mais dont les frontières étaient ou traîtres ou carcérales. Georges saura éviter les chausse-trapes. Il cherche, dans les petits travaux, le viatique quotidien et trouve, en lui-même, la route majeure, l'écriture et, plus précisément, le théâtre, tout en gardant un large coin de ciel pour la musique.

La première étape se nomme *La Matrone d'Ephèse*, créée en 1943 au Théâtre du Rideau de Bruxelles. Cette pièce, dont l'argument est puisé chez Pétrone et qui, à travers les méandres de l'amour, et sans reniement, affirme la victoire du tangible sur l'absence, déclenche un double effet : celui de révéler un auteur, mais aussi une scène et sa compagnie, le Rideau de Claude Etienne qui sera et reste toujours un haut-lieu littéraire.

La voie semble donc tracée et d'ailleurs se poursuit. *Cher Gonzague* s'inscrit au registre des comédies en 1947, *La Princesse de Chine* en 1951, *La Malle de Pamela* en 1955 et l'amour se trouve en lutte tantôt avec le temps, tantôt avec l'orgueil, non point dans un affrontement singulier ou démonstratif mais dans un ballet

d'incidences, de raffinement et d'humour. Au registre du drame, s'imposent la figure de *Charles le Téméraire* en 1944 et *Le Voyageur de Forceloup* en 1951 ; l'amour est alors d'essence spirituelle, intense et incarné tout à la fois.

La vérité des personnages, même s'ils prennent l'apparence d'un fantôme ou s'ils adoptent un décor oriental, est celle de la densité humaine, du juste réflexe, de l'intonation, du jeu des regards. L'écriture, dans sa lancée, se fait merveilleusement pleine et riche d'accords, allusive ou directe, sans convention, sans effort d'originalité. Langue de source et qui coule comme telle.

La route droite paraissait sans obstacle – elle n'en rencontra point en effet – mais la tentation des bifurcations et des parallèles fut bientôt présente. Communiquer son savoir, quand on vous le demande, faut-il y résister ? Certes pas, et Georges Sion devint professeur d'Histoire du Théâtre au Conservatoire royal de Bruxelles et de Littérature à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth.

La littérature ne nourrit pas toujours son homme, on le sait, et le journalisme qu'il pratiquait pour cela, sans doute, par conviction de plus, par souci de l'information et pour la vertu de la critique, la vraie, celle qui, selon ses propres termes, est « affaire de probité dans l'accueil », cette collaboration à la vie de la presse accrût, de jour en jour, son exigence. Presse quotidienne mais aussi périodique, parfois plus astreignante parce qu'elle requiert une réflexion sur un sujet et non la réaction à l'événement. L'une répond à l'autre dans un dialogue chaque fois essentiel. Bref, de fil en aiguille, de compte rendus en collaborations, de pages littéraires en mensuels, Georges Sion se voit aujourd'hui directeur de la *Revue Générale*, peut-être la seule publication culturelle de cette envergure à paraître encore en Belgique.

Revenons cependant à 1962. Dès cette année-là, notre auteur est immortel. Elu à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, il succède à Luc Hommel, et le hasard veut, curieusement, qu'il occupe le fauteuil de Jules Destrée, créateur de l'institution en 1920. Dix ans plus tard, Georges Sion est perpétuel. Etrange progression, dira le profane, n'est-elle pas répétitive ? L'immortel ne serait-il pas perpétuel ? Sans doute, mais s'il y a là redondance, l'inverse n'est pas vrai. La perpétuité n'est pas sans limite. Une certaine sagesse humaine – bien trop prudente dans le cas présent – assigne un terme à la fonction de Secrétaire perpétuel à laquelle Georges Sion fut unanimement convié, lorsque Marcel Thiry devint honoraire.

Au grand poète que l'on sait, préoccupé par ailleurs, et à juste titre, de l'avenir de la francophonie, succédait Georges Sion, auteur dramatique et passionné de culture, qui occupe depuis lors l'un des premiers rôles sur la scène de nos Lettres. Non point Don Juan parce que toujours fidèle, ni Hamlet parce qu'il croit à la vie, non pas Harpagon car toujours généreux, non point Matamore parce que son courroux, quoique rare, sera juste. Son rôle est essentiel, mais il n'est pas défini. S'il donne la réplique, s'il assure la doublure aux défaillants, il assume aussi la régie, plante le décor, illumine la scène et doit même, parfois, éteindre l'incendie de propos trop peu académiques...

Si la perpétuité n'est donc ici qu'un passage, si l'immortalité par contre peut être un état, ces titres n'enlèvent rien à la précarité fondamentale de l'homme. Mais ces notions qui offrent, semble-t-il, une assurance – un leurre affirmeront les aigris et les superbes – sont-elles totalement vaines ? Ne sont-elles pas utiles à l'activité intellectuelle où le doute permanent, cette fois, guette le créateur ? Qu'il s'agisse de recherche scientifique ou d'innovations artistiques, la question qui nous nargue, le problème insoluble en apparence tout comme la page vide, la toile vierge, la pierre brute sont autant de sphinx qui se dressent sur le chemin de la connaissance.

Pour tous ceux qui créent, l'angoisse n'est pas seulement celle des fins de mois, mais celle de chaque marche. La solidarité, la rencontre, le compagnonnage peuvent être autant de poteaux indicateurs et de garde-fous que de stimulants et de chambres d'écoute. Georges Sion est au centre de tout ceci, en fut souvent le cœur. Et ces battements de vie furent entendus jusqu'à Paris – ville pourtant bruyante – puisqu'en 1974 l'Académie Goncourt l'a élu à sa table.

Voilà pour les honneurs, pour la juste reconnaissance, mais que dire de la besogne quotidienne, la présence, la gestion, l'administration, la représentation ? Le Perpétuel est une sorte de propagandiste infatigable, par monts et par vaux, dans les trains et les salons, sur les tribunes et les tréteaux, dans les jurys et les colloques, il va, il vient, il serre des mains. Non point par mondanité, mais parce que nos Lettres doivent être à leur place dans le monde. Et que le monde médusé, médiatisé, n'a de regard que pour l'endroit d'où vient le bruit... Georges Sion, sans cymbales ni scandales, ne cesse de défendre, d'illustrer, ce que l'on pourrait, en hommage à Henri Michaux, nommer « l'espace du dedans ».

Toutes ces occupations l'ont-elles écarté de sa vocation ? Avons-nous perdu d'autres Chimène, d'autres Léandre ? Lui seul pourrait y répondre. On peut affirmer néanmoins qu'il ne s'est pas perdu dans le monde. Il a mieux appris à le connaître, à le juger, à en retenir l'important, c'est-à-dire ses contemporains, des hommes et des femmes qu'il a abordés dans sa vocation de vivant. Marivaux ne disait-il pas : « Les gens qui aiment la joie n'ont point de vanité » ? Et un personnage de Georges Sion de répondre : « Le bonheur ne se compte qu'en joies acceptées ».

Georges Sion est-il heureux ? Il en donne l'apparence (fig. 52). Son œuvre existe, elle se poursuit, elle n'est pas close. Régulièrement, il nous livre ses réflexions, tantôt sur le Prince de Ligne, tantôt sur le théâtre et la critique, hier sur Byron. Il met la dernière main à un ouvrage que tous attendent, où il sera question de créateurs exceptionnels et de futilité. Non pas de ce qui est inutile, mais bien de ce quelque chose qui est en plus du nécessaire.

N'y aurait-il pas aussi, en bouture, l'une ou l'autre adaptation théâtrale qui s'ajouterait à celles, déjà nombreuses, souvent interprétées, où Shakespeare inscrit cinq de ses chefs-d'œuvre ? « Chaque adaptation, écrivait Edmond Radar, est comme le fruit des moments d'intelligence et de participation poétique qui ont accompagné les actes de la traduction ».

Il y a chez Georges Sion, dans tous les écrits, dans tous les moments de l'existence une volonté d'accomplissement, de mots éprouvés, d'actions réfléchies, non point destinée à l'instant mais à la résonance. Son *Voyageur de Forceloup* ne dit-il pas : « Imagines-tu (...) le pollen qui douterait du vent » ? Homme de foi et de confiance, l'auteur nous prend à témoin et l'homme nous interpelle, nous force à l'évidence par une image simple mais immense comme l'univers. L'écriture, c'est cela pour Georges Sion.

Dans un essai consacré au *Théâtre français d'entre-deux-guerres*, il portait un jugement lucide et généreux à son image cette fois : « L'art ne corrige presque jamais son temps, et celui-ci était d'âme assez pauvre. Mais tant de maîtrises se sont affirmées qu'on acquitte l'art en condamnant l'époque ». La création est donc, quelles que soient les circonstances, la dignité des hommes. Notre aujourd'hui a-t-il une plus grande charge d'âme ? Certes, un plus grand poids de productions, de trouvailles et d'artefacts encombre la scène. Quant à la qualité ?

Le recul fait défaut sans doute et une consommation, trop rapide, rejette des fruits écrasés. Les broyeuses du jour avalent sans

FIG. 52. – Georges Sion. Photo Nicole Hellyn.

discernement le blé et l'ivraie ; les poubelles du présent confondent création et présentation, artiste et bateleur, émotion et publicité, œuvre d'art et mode d'emploi. L'époque est à la mise en scène dans tous les actes de la vie. Georges Sion disait du dieu contemporain, le metteur en scène précisément : « il explique ce qu'il faut penser de ce qu'il fait ». Il ne laisse donc ni sentir, ni rêver.

Demeurent néanmoins, de notre temps, des découvertes fabuleuses, l'espace et le laser, Brancusi et René Char, et puis il y

a toute la mémoire du monde, de Chéphren à Versailles, de Shakespeare à Debussy ... « Ma foi est si brûlante que tu en seras incendié », disait Georges Sion par la bouche de son *Voyageur*. Nous pourrions lui répondre : ton amitié est si brillante que nous en sommes éblouis.

1988

Réception de Georges Duby

Ainsi, Monsieur, répondez-vous aujourd'hui à notre admiration, et, aux étapes de votre vie, parmi les multiples rencontres des heures et des lieux, accordez-vous à Bruxelles une halte d'un soir. Cette capitale que l'on ne bouscule que trop, que tantôt on endigue ou que l'on écartèle, et qui se voudrait simplement ce qu'elle fut, ce qu'elle est, c'est-à-dire accueillante, centre d'échange et de création, européenne enfin par les traces évidentes du passé et les routes qui s'y croisent, cette ville trouve en vous le fin connaisseur d'une telle vocation.

Ce pays vous connaît et vous a déjà reconnu lorsque la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique, que l'on nomme parfois la Thérésienne par droit d'aînesse, vous élisait membre associé en 1968, lorsque l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises vous choisissait comme membre étranger en octobre 1986 et vous reçoit ce jour. Notre rencontre est donc plurielle et je pourrais y ajouter celle de l'Institut de France où l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres vous appelait en 1974 et l'Académie française en juin 1987. Nous eûmes le plaisir, Georges Sion et moi-même, de vous y applaudir et, vous entendant discourir de Marcel Arland, je perçus, dans votre voix, le léger voile d'une émotion que je comprenais d'autant mieux que, quelques mois auparavant, sous cette Coupole, je faisais l'éloge de mon prédécesseur à l'Académie des Beaux-Arts. Ainsi sommes-nous confrères à divers titres, ainsi notre histoire vient-elle nouer ses chemins.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle mes amis m'ont confié la joie de vous recevoir, tâche agéable et enviée s'il en est, ambition tonique mais difficile car je ne suis point médiéviste ; heureusement pour moi, vous êtes aussi tout autre chose ! Vous nous venez aujourd'hui paré d'honneurs, vêtu de gloire, mais je tenais

à rappeler par des dates – les historiens dit-on en sont friands – que nos institutions n'avaient pas entériné vos succès mais avaient su les pressentir. Bref, vous voici chargé de lauriers, lourd de savoir, étincelant d'épreuves victorieuses, éclaireur de notre passé. Et l'on pourrait vous comparer au célèbre chevalier de Dürer, gravé en 1513, œuvre encore moyenâgeuse par son apparence, son horreur du vide, sa symbolique, sa vanitas, mais si riche et complexe, si ouverte dirait-on de nos jours, que certains y voient le courage triomphant de la mort, alors que d'autres n'y lisent que l'inéluctable rattrapant un héros. Quant à moi, optimiste de nature et ce jour en particulier, j'y ressens, tant les lumières dans cette œuvre scintillent, une force individuelle et ascendante qui triomphe des ombres et du diable.

L'histoire est-elle un flux continu ou une succession de rencontres, l'histoire comme la vie est ce que l'homme et les hommes en font. Je m'aperçois que j'ai déjà signalé vos conquêtes sans en situer les combats, sans tracer vos accomplissements. Si bien connus soient-ils, encore dois-je les évoquer. Vous êtes l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages monumentaux, dont l'âme est la découverte et la restitution du Moyen Age, vous êtes le collaborateur, l'animateur, le directeur de nombreuses collections, vous êtes professeur au Collège de France, vous le fûtes à la Sorbonne et, avant cela, aux Facultés d'Aix-en-Provence. Chercheur, enseignant, auteur, tout chez vous se tient et procède de l'étude vers la communication. Une démarche très évidente à première vue : celle d'un maître. Mon travail pourrait se limiter à suivre, parallèlement, le curriculum vitae et le cursus honorum, mais..., il y a toujours un mais, me direz-vous ! Si la multiplicité de vos curiosités et de vos activités est grande – et je serai amené à n'en citer que quelques-unes – il y a chez vous, au départ semble-t-il, une dualité. Bien que convaincu de l'existence d'un dédoublement positif, celui de deux natures complémentaires ou utilisées comme telles, je n'emploierai point ce vocable, car son usage sous-tend une connotation parfois péjorative.

La dualité de Georges Duby est celle de l'érudit qui engrange et de l'écrivain qui crée. Le savant aurait pu se suffire en soi et la connaissance, qu'il apporte à l'évolution de l'humanité, se serait accumulée sous forme d'une multitude de communications pertinentes, dont d'autres auraient fait leur miel. Le savoir, plus lent à nous parvenir, eût pris une saveur différente. Peut-être même se serait-il perdu dans notre indifférence, parce que réservé à un cénacle.

FIG. 53. – Georges Duby. Photo J.-P. Martin, Paris.

A la montagne, il y a quelques semaines, je pensais à vous, Monsieur, – les devoirs de vacances ne sont pas le privilège des seuls enfants ! – et je visualisais que, pour comprendre la géographie d'un site, il faut monter, donc dominer. Si l'on découvre ainsi l'agencement des reliefs, on perçoit également la vie dans les vallées que le soleil n'éclaire pas toujours. Votre montagne, c'est l'histoire. Et j'écris ce dernier terme sans majuscule, en effet il n'y a chez vous aucun apriorisme démonstratif, aucune volonté d'illustration idéologique, aucune grandiloquence. La minuscule, par contre, ne me satisfait qu'à moitié, car il ne s'agit, ni d'un simple rapport parmi d'autres, ni d'une énumération d'événements, d'anecdotes ou de constats. L'histoire conduit, par une pente naturelle, à un enchaînement. Le mot lui-même l'exige. Mais le lien,

chez vous, n'est pas seulement déductif. Il y a, en quelque sorte, rayonnement, irradiation, et ceci tient à votre manière d'appréhender le passé et à votre façon de l'exprimer, que vous nommerez un jour, dans *Le Dimanche de Bouvines*, « l'attrait du plaisir ».

Le saisissement des choses et la projection mentale que l'on s'en fait, la restitution et le sentiment que l'on en donne, sont autant d'opérations complexes, dangereuses même car elles peuvent transmuer le plomb en or, mais qui aboutissent, lorsqu'elles sont bien menées, à réactiver ce qui fut. Créer la série d'images qui parlent, sans travestir ce que l'on sait ou pressent, est un travail incessant d'imagination et de contrôle, une création à partir d'un connu. L'écrivain doit être là, en permanence. C'est lui qui évalue, dès l'abord, c'est lui qui trouve ensuite les rythmes et les couleurs.

Prenons, dans votre œuvre, un passage, à titre purement exemplatif et, je crois, éloquent : « Peu d'hommes, très peu d'hommes – de vastes solitudes qui peu à peu vers l'ouest, vers le nord et vers l'est s'étendent, deviennent immenses et finissent bientôt par tout envahir – des friches, des marécages, des fleuves vagabonds et les landes, les taillis, les pacages, toutes les formes dégradées de la forêt qui succèdent aux feux de broussailles et aux cultures itinérantes des brûleurs de bois – ici et là des clairières, un sol conquis cette fois, mais qui pourtant n'est qu'à demi dompté ; des sillons légers, dérisoires, ceux qu'ont tracés sur une terre rétive des outils de bois traînés par des bœufs faméliques ... », telle est l'entame d'une très longue phrase qui décrit une sorte d'éveil, la prise de conscience d'un univers, et qui, une vingtaine de lignes plus loin, termine le balayage de l'horizon, l'inventaire du sujet, en ces termes : « des pistes, les longues files des corvées de portage, des flotilles de barques sur tous les cours d'eau : tel est l'Occident de l'an mil ». Deux phrases courtes résument ensuite et transposent l'inventaire : « Un monde sauvage. Un monde que cerne la faim ». Ce bonheur de décrire est un art d'écrire. La technique est, ici, celle d'un générique qui met en place la matière à traiter, puis focalise sur le premier plan.

Lisant cela, le tout début en fait de *L'Adolescence de la chrétienté occidentale*, je ne m'étonne pas que l'on parle, non des vues de l'historien, mais de la vision de Georges Duby. Vous avez, Monsieur, l'imagination de ce que vous savez et un registre parfaitement accordé à sa communication. Ainsi pour nous permettre de saisir, devant le constat terrifiant que tout un jour bascule en

positif, que tout renaît, une simple image vous suffit-elle : « Et désormais, lorsque des feux monteront à l'horizon des bois, ce seront ceux des défrichements et non plus des pillages ». Puis-je noter, en passant, que la phrase se clôt et résonne sur un alexandrin parfait ? C'est l'artiste qui s'exprime, et les moissons de la terre seront ensuite celles de l'esprit, et la naissance de l'Europe trouve là ses racines.

Permettez-moi une autre citation, très différente : « Cet art est celui de la stabilité, de l'équilibre. Seuls en animent les formes, les changeants rapports de la transparence à l'opacité. Il exclut par conséquent les signes de la précipitation, les sillages, toute trace d'attaque, d'esquive, de poursuite, toute trace même de parcours, toute trajectoire. Il exclut le trait. Sensibles, les seules lignes que l'on peut y suivre sont des limites. Elles circonscrivent des aires, des espaces. Elles isolent les pans superposés de ces monuments du silence ». Même écriture qui analyse, puis cerne ; même écrivain qui choisit ses termes, précis et clairs, qui les juxtapose pour compléter sa pensée et peser son jugement. Le ton cependant a changé, tout comme le temps d'ailleurs. Nous ne sommes plus au Moyen Age, mais au vingtième siècle, au cœur même de l'un de ses apports essentiels : l'art abstrait. Ces lignes intelligentes offrent une définition sentie de la peinture de Pierre Soulages, l'un des maîtres français de la seconde génération du non-figuratif. Georges Duby est aussi homme de son époque ; j'ajouterai qu'il ne serait pas le remarquable médiéviste que personne ne conteste, s'il n'était pas profondément de son siècle.

Cet art d'appréhender les choses est-il seulement un don des dieux ? Sans doute faut-il, au départ, un talent, une terre fertile, mais encore faut-il, comme au Moyen Age, défricher. Enfant d'un quartier populaire, Georges Duby naît à Paris en 1919 et on peut se l'imaginer gamin, jouant dans les rues avec ses camarades, comme Robert Sabatier les évoque dans *Les Allumettes suédoises*. Il appartient à une famille d'artisans, d'où lui viennent peut-être le sens du métier et de l'observation, le goût de l'objet, la longue patience, ainsi que l'ingéniosité subtile. Son père prend sa retraite à Mâcon en 1932, et l'adolescent poursuivra ses études au lycée de la ville. Enfant unique – nous avons, Monsieur, bien des points communs – et pour cette raison plus ouvert aux signes qui viennent du dehors, que s'il appartenait à une famille nombreuse, il prête l'oreille aux professeurs. Dira-t-on jamais assez ce qu'on leur doit ! Georges Duby se plonge dans les lectures qui lui sont conseillées : Stendhal évidemment, mais aussi Malraux et Faulk-

ner. Faut-il donc bouleverser l'enseignement sans cesse pour trouver des maîtres accordés à leur temps ? A la Faculté de Lyon, où débutent ses études universitaires, l'enthousiasme de certains se communique également à lui, en géographie et, faut-il le dire, en histoire médiévale.

Viennent les années quarante, elles n'auront de sourire pour personne. Mille neuf cent quarante deux vous sera néanmoins bénéfique. Le millésime vous agrège à l'Université et vous permet de fonder un foyer. La compagne que vous choisissez est celle qui, déjà, se trouvait à votre droite dans les amphithéâtres. Elle restera votre première lectrice et votre premier juge. Ensemble, vous ferez trois beaux enfants, je crois ; ensemble, vous écrirez aussi d'excellents ouvrages, tels *Les Procès de Jeanne d'Arc*. Il n'est pas sans intérêt qu'un couple se soit penché sur cette figure quasi légendaire, écartant ainsi l'angle de vue machiste ou féministe. Mais ne sautons pas les étapes, bien qu'il faille choisir.

Après la Libération, vous entreprenez votre thèse de doctorat : sept années consacrées à l'étude de *La Société aux XIe et XIIe siècles dans la région mâconnaise*. Travail considérable, et remarqué dès sa soutenance, il précise votre aire de recherche, deux siècles priviligiés avec leurs antécédents et conséquents, et l'objet foncier de vos préoccupations : la société, c'est-à-dire la vie des hommes. Le succès de vos travaux vous offre l'occasion de créer, à la Faculté des lettres d'Aix-en-Provence, une chaire d'histoire médiévale. Après l'accumulation de la thèse, vous voici donc aux pieds d'un autre monument, la montagne Sainte-Victoire, la bien nommée pourrait-on dire. Vous voici placé dans le regard de Cézanne qui voulait un art de la durée et dont la jeunesse visuelle ne cesse de nous éblouir. Tel est le lieu qui vous accueille et qui vous sollicite.

Chacun porte en soi sa montagne. Elle s'édifie plus ou moins vite. Certaines naissent d'un mouvement brusque du terrain, et c'est Rimbaud ; d'autres obéissent à la lente poussée des couches géologiques, et c'est Cézanne précisément. L'accumulation des strates, le dépôt des sédiments, de la poussière sidérale, les grondements profonds comme d'éventuels météorites, la force du soleil comme l'ardeur des pluies et du vent, aiguisent, creusent et modèlent les contours de la personnalité. Tous les formats, certes, sont possibles, de la cime au monticule, des arêtes vives aux courbes assoupies, et du cône à la pyramide tronquée !

Un certain relief nous est donné ; il nous appartient de l'enrichir d'expériences et de découvertes, d'en formuler, avec bonheur,

une découpe originale . Que représente pour vous, Georges Duby, la montagne nommée histoire ? Et pourquoi le Moyen Age ? En d'autres termes, choisit-on ? Si l'attrait pour cette période a été favorisé par des enseignements ou des rencontres, l'option n'en demeure pas moins personnelle. Vous souhaitiez, dès le départ, dominer la matière et lui redonner vie, et non point, seulement, jeter un éclairage nouveau sur l'un ou l'autre aspect. Une période plus proche vous eût sans doute paralysé par l'amoncellement des faits. (Je m'efforce de résumer votre pensée, sans trop la trahir, je l'espère). Or l'histoire n'est plus, comme la définissait Voltaire, « le récit des faits donnés pour vrais » ; ou, plus exactement, l'histoire n'est plus que cela. Elle s'établit, certes, sur des faits. La quête des témoignages et des actes que vous soumettez à la loupe pour vérifier, classifier, éprouver, analyser – ne parlez-vous pas de votre « laboratoire » ? – sont comme les degrés d'une pyramide qui permettrait à l'âme de s'élever. Mais il y a toujours des marches qui manquent et l'ascension n'a pas toujours lieu sous une vive lumière. Je vous cède la parole : « Ce que j'essaie de faire, me fondant sur ces témoignages, c'est d'abord d'établir entre ces traces des rapports, quelconques. Dès ce moment, l'imagination intervient. Lorsque je tente de combler ces lacunes, ces interstices, de jeter des ponts, de remplir ces failles, ce non-dit, ce silence, d'une certaine façon, en m'aidant de ce que je sais ».

Tenter de reconstruire donc ce qui fut, à partir de fragments donnés reconstituer le réceptacle dans lequel venait couler la vie, le parallélisme avec l'objet archéologique s'avère éloquent. Les fragments que l'on trouve dans une fouille sont authentiques. Ils sont une information en soi, chronologique et technique, mais, à partir de ces témoins, celui qui sait peut les articuler et même élaborer un tout, c'est-à-dire retrouver la forme et la fonction de l'objet aujourd'hui éclaté. C'est en cherchant à comprendre que l'on apprend et que, finalement, on peut connaître. Car tout objet porte en lui la conséquence d'une hiérarchie, de l'utilité qu'il présente au rôle qu'il doit remplir et à son adéquation au but poursuivi.

Or, toute découverte met l'imaginaire en branle et toute volonté de faire est une création ; dès lors, tout acte, qui n'est pas réflexe, est un choix subjectif. Mais l'imagination n'est-elle pas antithétique de l'histoire ? Répondre par l'affirmative serait la conséquence d'une vue rétrograde, convaincue de la seule réalité d'un fait, prisonnière d'un positivisme qui fut certes louable car il

fallait, *in illo tempore*, que les sciences humaines, à l'image des sciences exactes, élaborent méthode et discipline. Aujourd'hui, ces bases étant acquises, on peut regarder plus loin. Et le paysage a beaucoup changé, qui voit la science elle-même parler d'incertitude, d'irréversible, d'aléatoire, de structures dissipatives. La recherche est, au départ, « purement imaginative », déclarait récemment Georges Thinès. La démarche scientifique et la création artistique trouvent donc, en l'intuition, un dénominateur commun. L'histoire est l'étude d'une dimension temporelle. Or, qu'y a-t-il de plus subjectif que le temps, le temps de panique comme le temps de langueur ?

Vous affirmez donc, Monsieur, « que l'imaginaire a autant de *réalité* que le matériel ». Pour défendre et illustrer ce point de vue, il faut être Georges Duby, connaître les auteurs, les actes, les cartulaires, les archives, pratiquer la chronologie la plus fine, se garder de tout anachronisme ; « il me faut sans cesse faire effort, écrivez-vous dans *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, pour restituer la différence, pour ne point écraser, entre mon objet et moi, le millénaire qui m'en sépare ». D'autres atouts sont aussi nécessaires, le sérieux, la probité, toutes les qualités de l'honnête homme, pour communiquer enfin le fruit de ses veilles, dans un monde toujours « si soigneusement masqué », comme le qualifiait déjà Saint-Simon. Car il faut essayer de convaincre et non chercher à plaire, il faut que l'objet soit en tout point vraisemblable et non seulement séduisant. L'histoire, pour vous, ne se limite pas au document inédit, à la glose nouvelle, mais aux siècles revisités. L'histoire, dites-vous, « est un genre littéraire ».

Ainsi la forme et le fond se retrouvent-ils, une fois encore, au rendez-vous. L'équilibre à atteindre, ce chemin des crêtes, qui doit être lisible tout en étant fidèle aux traces, qui ne doit pas se laisser aller au penchant de l'heure, n'est-ce pas la voie ardue de tout art qui s'oppose à la mode, toujours inconstante par surcharge ? Je crois ainsi vous rejoindre lorsque vous estimez fâcheux « de privilégier l'innovation par rapport à la continuité ». N'est-ce pas la mode précisément, cette maladie, cet herpès du temps ? S'il fallait, dans mille ans, étudier l'art contemporain à travers les comptes rendus d'époque, on découvrirait une juxtaposition d'éléments discontinus, on mettrait à jour une volonté absolue de rupture et l'on noterait une tendance, sans doute réelle, puisque les faits sont là, mais qui n'est qu'une orientation parmi d'autres, la plus visible et non la plus profonde.

On occulterait, du fait même, toute vision de l'œuvre que seule une durée peut accomplir. Telle forme ovoïde de Brancusi, par exemple, à laquelle le sculpteur travaille, de *La Muse endormie* au *Commencement du monde*, entre 1909 et 1924, à savoir pendant le temps qu'il a fallu au Futurisme, au Dadaïsme et au Surréalisme pour s'affirmer. Si l'on remarque que Kandinsky inaugure, dès 1910, la première vague de l'art abstrait et que la seconde déferle vers 1945, on oublie que la sensibilité non figurative est déjà évidente chez Zola, lorsqu'il souligne le rapport des formes claires et sombres dans l'œuvre de Manet, et que cette approche de l'art plastique ne cessera jamais d'exister. Le Nouveau Roman qui débute à l'époque de la guerre, avec Nathalie Sarraute, et qui développe son registre jusqu'aux années soixante-dix, existerait-il sans Proust, Joyce ou Virginia Woolf, pour ne citer que l'évidence, et la littérature ne garde-t-elle pas la trace de ce regard particulier ?

Les événements ne peuvent être que les phares ou les balises d'une durée. Qu'est-ce que l'histoire ? Ni perpétuel recommencement, ni brusque rupture, l'histoire est-elle le temps perdu ? Elle est certainement, pour demeurer romanesque, une modification. Elle est parfois, selon Jules Renard, « une histoire à dormir debout », généralement pour notre déconvenue. N'est-elle pas, en définitive, une très longue narration pleine d'incidents curieux ? L'histoire connaît aujourd'hui le succès. Pourquoi ? A cette question, plusieurs réponses possibles qu'il serait vain de vouloir cerner. Une ou deux remarques seulement, que mes lectures de Georges Duby ont suscitées.

Le problème de l'identité tout d'abord. Tarte à la crème de notre époque, j'en conviens, le fondement de cette question est-il spatial ou temporel ? Il procède des deux, sans nul doute, mais, de nos jours, ne relève-t-il pas davantage du temps que du lieu ? Les nationalismes actuels ne sont-ils pas ressentis, inconsciemment peut-être, comme des freins de fausse sécurité devant le mouvement naturel de l'existence ? La culture et le savoir donnent des références plus élastiques que les frontières d'une région, et le dynamisme qu'ils offrent puise un encouragement dans l'universalisme scientifique. A l'inverse, doit-on écarter l'histoire comme forme de romantisme ou de repliement ? « Fuir ! là-bas fuir ! », disait le poète. Cet intérêt pour ce qui fut n'est-il pas aussi le fruit d'une évasion plus riche, d'un dépaysement plus total, que ceux offerts par le tourisme de masse qui ne cesse d'aseptiser l'inédit et l'étrange ?

Le culte du divertissement évoque, de toute évidence, la télévision. Georges Duby prospecte ce domaine en star. Qui ne se rappelle du *Temps des cathédrales* ? Séquence remarquable s'il en fut, et vous déclarez, Monsieur : « Je tiens la télévision pour le moyen le plus extraordinaire que nous ayons pour diffuser la connaissance ». Sans doute, l'outil est-il là ; mais, écartelé entre l'idéologie et l'argent, n'est-ce pas aussi un piège ? Les images ne deviennent-elles pas des sables mouvants qui ont tôt fait d'absorber l'imaginaire ? Je ne connais de la télévision que ce que les gens occupés en connaissent, c'est-à-dire peu de chose, une certaine information, à contrôler toujours, une détente, ma foi assez quelconque, et je songe, trop rêveur sans doute, à *Alice au pays des merveilles*. L'opposition du miroir et du petit écran me paraît fondamentale. Traverser le miroir, c'est entrer dans l'imaginaire ; percer le petit écran, en sens inverse, c'est l'envahissement d'un réel. L'un est actif et peut devenir créateur, l'autre est passif et devient castrateur, l'un fait rêver et, dès lors éveille, l'autre impose la poudre à laver et le parti politique et ainsi blanchit-on, d'une seule lessive, les dessous et les idées !

L'utilisation de cette extraordinaire technique doit être faite, précisez-vous, « avec intelligence et respect ». C'est le respect de l'autre qui importe, car l'histoire et la diffusion peuvent être celles, exclusives, de celui qui montre, choisit, sélectionne. Et la différence, entre la projection que l'on se fait d'une chose lue et celle que l'on se borne à subir, peut être aussi déviante que celle qui sépare l'information du conditionnement. Les média sont des instruments à la fois merveilleux et nocifs. Or, la société, hélas blasée, en appelle aux sensations fortes. Pour répondre à ce que l'on nomme, pudiquement, le taux d'écoute, de quoi n'est-on pas capable ! Il y a là matière à réflexion pour les historiens à venir, pour ceux de la caricature en particulier. Certaines émissions caustiques, largement suivies, n'ont-elles pas provoqué, semble-t-il, une hausse du taux d'abstention lors de consultations populaires ? Est-ce la fable du dompteur mangé par son lion ? Mais c'est là une autre histoire...

Revenons à la vôtre, Monsieur, *Le Temps des cathédrales* vous confère autorité car, si vous y donnez à voir, vous nous engagez à participer à votre découverte, à passer cette fois de l'autre côté de l'écran. Votre élection à la présidence de la Société d'édition de programme de télévision, communément appelée la Sept – qui nous délivrera du sigle et du slogan ? – est donc heureuse. Que

la Sept soit celle des muses, de l'équilibre et d'une certaine harmonie. Ici encore, nous pouvons vous faire confiance.

L'œuvre d'art est votre beau souci et vous l'appréhendez pleinement, comme objet de création et comme document d'époque. Vous précisez d'ailleurs : « Les formes artistiques ont leur vie propre, mais le créateur les choisit, les infléchit en fonction de la société et de ce qu'elle attend de lui ». De ce dialogue, l'histoire des mentalités a beaucoup à apprendre, même lorsque ce dialogue parfois se rompt, même lorsqu'il y a divorce au siècle passé, même lorsque, aujourd'hui, les liens spirituels ou affectifs sont remplacés par la cote et l'argent. Vous n'êtes pas de ceux, faut-il le préciser, pour qui l'œuvre n'est qu'un document analysé, étiqueté, classé, ou la seule conséquence d'un contrat entre le consommateur et le producteur, comme certains le prétendent, avec un fin sourire si l'on parle de beauté. Le produit conforme leur suffit, le reste est subjectivisme, le reste est littérature. Il est curieux de constater, dans les sciences humaines, cette crainte fréquente de l'engagement personnel. C'est un manque d'intelligence, au sens premier du terme. Le drame des sciences, quelles qu'elles soient, réside dans l'apriorisme théorique qui veut les régir. Rien de tel chez vous. L'œuvre d'art, au-delà de ses composantes et de ses motivations, est une chose en soi, et il y a hiérarchie, vous le savez, puisqu'elle est le fruit d'un individu.

La création transcende sa finalité et féconde d'autres imaginaires. Votre trilogie sur l'histoire du Moyen Age en porte témoignage, lorsque vous affirmez que l'œuvre, à cette époque, est intercession, et relève davantage de la magie que de l'esthétique. Est-il surprenant, dès lors, que l'émotion que je ressens en présence de telle ou telle statue romane soit proche de celle éprouvée devant des sculptures d'Afrique ou d'Océanie ? Un même mystère les habite, la même intensité sacrée, la même tension formelle. N'utilisez-vous pas d'ailleurs le terme de fétiche et celui d'idole ? Au-delà des vocables, une fois encore, c'est la force et le génie de l'expression qui véhiculent des charges qui dépassent siècles et frontières. Qui déplacent les montagnes, me dira-t-on, puisque je semble y tenir ? Non pas, plus modestement, faire en sorte que les yeux s'ouvrent, dépoussiérer les mots et démanteler les barrières.

Permettez-moi de vous offrir une citation que j'aime parce que, comme toute image poétique, elle est à la fois précise et ambiguë, donc vivante. Elle est d'Héraclite : « Le monde est une harmonie de tensions tour à tour tendues et détendues, comme celle de la

lyre et de l'arc ». L'histoire, pour Georges Duby, est le miroir de ces tensions dans leur diversité, leurs antagonismes et leurs alliances, du bonheur d'un règne à la dague d'un fait, de l'aisance d'une composition à l'éclat d'une couleur, de l'ampleur d'une architecture à l'arête d'une forme, de la richesse d'une civilisation au couteau d'une idée, de l'équilibre d'un ouvrage à la flèche d'un vers.

Votre œuvre est vivante, elle aussi ; y recherchez-vous une éthique, comme certains l'ont avancé, une philosophie, une esthétique ? Jamais les grandes œuvres ne sont univoques. Vous y cherchez la vie et votre rêve. Et puisque j'ai évoqué Alice, Lewis Carroll ajoutait : « ... il est encore des / Enfants curieuses et attentives à / L'histoire qui les emportera / Insouciantes, au Pays des Merveilles, rêvant / Devant les jours qui passent / Devant les étés qui meurent / Emportées à jamais par le courant / Lentement, au fil de l'eau, ... / La Vie, qu'est-ce donc, si ce n'est un rêve ? »

Je ne tenterai pas de vous cerner plus avant, mais pour balancer ce que le rêve peut avoir encore, pour certains, de choquant, j'ajouterai, citant La Bruyère : « ne cherchez pas une autre règle pour juger l'ouvrage ; il est bon, et fait de main d'ouvrier », de cette main, Monsieur, qui sculptait à Vézelay ou sertissait à Chartres, de la même main aussi que celle d'un Pierre Soulages.

Que pouvons-nous vous offrir que vous n'ayez déjà ? Notre amitié vous est acquise. Peut-être une raison de venir nous voir plus souvent, dans ce curieux pays dont l'étincelle première fut un chant d'opéra et qui dérive, dangereusement, vers une nouvelle féodalité ? Beau sujet de méditation pour un médiéviste ! Mais toute période de l'humanité n'oscille-t-elle pas entre un moyen âge et une renaissance ? L'esprit féodal anime aujourd'hui les groupes de pression qui, de par le monde, ont contaminé l'argent, l'idéal et la politique ; la renaissance est l'énergie des créateurs, des chercheurs, des ingénieurs. C'est notre force, la nécessité qu'il y a de nous trouver et de nous réunir. Permettez-moi donc, au nom de cette Compagnie, de vous adouber à nouveau : chevalier d'un temps qui ne cesse d'être.

Soyez donc le très bien venu.

1988

Paul Philippot ou l'esquisse d'un portrait

Si c'était un portrait du XVe siècle, serait-ce un Van Eyck ou un Van der Weyden, au XVIe serait-ce Adrien Thomasz. Key ou Bronzino, puis Vélasquez ou Van Dyck, Gainsborough ou Largillière, Navez ou Evenepoel, et, aujourd'hui, Picasso ou Bertrand ? Le jeu est facile, amusant sans doute, parfaitement subjectif, mais le choix n'est guère aisé. J'opterais pour Van Eyck, Bronzino, Van Dyck (de la période anglaise), Gainsborough, Navez et Bertrand. L'extraordinaire alliage de réalité picturale et de souci psychologique chez le premier, le goût du style chez l'Italien, la souplesse de la forme chez l'Anversois, l'étincellement de la touche chez l'Anglais, la rigueur humaine dans les chefs-d'œuvre de Navez, et j'écarte Picasso pour la rupture qu'il signifie et retiens Gaston Bertrand pour le mélange intense de tradition et de modernité qu'il incarne. Ce pourrait être tout aussi bien une sculpture, bois polychrome gothique ou marbre de Michel-Ange, qu'une architecture, château de la Loire ou église baroque...

Je confonds évidemment ici l'individu et le personnage, l'homme et le professeur, mais l'un ne gouverne-t-il pas l'autre et le second n'est-il pas l'expression du premier, lorsque la sincérité domine et que la nécessité profonde parvient à se formuler ? Les circonstances modèlent sans doute ; elles ne font que préciser les accents d'une gamme foncière. Paul Philippot m'a toujours frappé par sa diversité sensible et la rigueur de son analyse.

Le portrait de l'historien d'art pose un problème en soi. Est-ce une figure, une allégorie, est-ce le visage d'un individu, celui d'un couple, un portrait collectif à la manière de Hals ou de Rem-

brandt ? Est-ce toujours un autoportrait ? Et l'objet de l'histoire de l'art quant aux objets qui la constituent, est-ce l'incarnation de ceux-ci par celui-là, comme la logique le voudrait ? L'importance accordée à l'un par rapport aux autres est sujette à variations, évolue dans le temps et l'espace et peut même diverger dans chaque catégorie de mesure. Ainsi, pour certains, l'objet d'art n'existe-t-il qu'en soi et, pour d'autres, il ne peut être que l'émanation d'un contexte. Entre ces deux termes, les interférences sont multiples.

A son origine déjà, l'objet n'est-il pas, à la fois, matériel et conceptuel ? Couleur et forme d'une part, idée et conséquence de l'autre ? Dès lors, il sera considéré comme prétexte ou comme fin, point de départ d'une élaboration théorique ou simple sujet de mesure et de contrôle. A nouveau l'une et l'autre voies peuvent être sans issue, sans prolongement, sans perspective réelle. Que l'objet soit réintégré dans son contexte ou réduit au seul problème de sa création, le résultat n'est-il pas curieusement le même ? L'œuvre devient pièce d'anatomie. On lui a excisé sa particularité vitale, sa pierre de folie, qui la différencie d'un acte humain arrêté dans le temps, et la dote, précisément, d'une chance de survie, d'une possible pérennité.

L'image proposée ou reçue, qu'elle soit réalité plastique, picturale ou architecturale, est elle-même double au moins. Elle comporte ce que j'appellerais « l'en deçà de l'image », c'est-à-dire son élaboration par l'artiste, tant au niveau de l'invention que du faire – les deux certes se conjuguent, mais peuvent connaître des étapes divergentes – , et « l'au-delà de l'image » qui est l'appréhension de celle-ci lorsque le cordon ombilical est coupé, et que l'image vit sa vie dans le regard du spectateur, grandit ou disparaît, se modifie avec le temps.

Là encore, l'œuvre s'offre aux analyses et commentaires les plus divers, ou se voit violée par de possibles interprétations théoriciennes et des appropriations abusives. Un exemple contemporain, puisé dans l'image du spectacle : la mise en scène l'emporte souvent, de nos jours, sur l'œuvre théâtrale, sur l'écrit. Combien de fois n'assiste-t-on pas à la projection d'une conception *a priori*, complémentaire parfois, *a contrario* souvent, sur un support accueillant ou ductile, vision qui se veut novatrice mais qui altère dangereusement l'objet initial. C'est Racine ou Shakespeare revu ou filmé par X et Y. Le chef-d'œuvre s'y prête d'autant mieux que sa disponibilité intrinsèque, l'ampleur de ses échos possibles

– qui sont la raison même de sa réussite en tant qu'œuvre exceptionnelle – le favorisent davantage.

Si j'évoque ici ces problèmes, c'est que Paul Philippot échappe à leurs pièges comme à leurs déviations. Il sait l'œuvre multiple dans sa réalité propre et la cerne, dès lors, sous les angles les plus différents, selon des approches sans cesse renouvelées et remises en cause, comme un monde en soi, et en relation, qu'il faut analyser, interpeller, avec lequel il faut nouer un dialogue. Grâce à cette ouverture, et grâce à elle seulement, peut-on arriver à ce qu'il nomme « le *statut de réalité* de l'image en tant qu'image » [1]. Il ne faut pas confondre, en effet, la réalité de l'image avec la réalité éventuelle de ce qu'elle représente. Le « ceci n'est pas une pipe » est un constat, et non une découverte. (Magritte ne se limite d'ailleurs pas au fait énoncé). La vérité de l'image est sa propre réalité, et Paul Philippot affirme, à juste titre, que depuis Flémalle et Van Eyck « l'unification spatiale de l'image vient faire coïncider le cadre du *tableau* avec la fenêtre découpant un secteur du champ visuel du spectateur », et « qu'il n'existe plus, par rapport à ce « dedans » d'autre « dehors » que l'espace du spectateur, extérieur au « tableau-comme-objet ».

Objet lui-même multiple et complexe que le temps saisit, modifie, altère. Le tout n'est pas d'étudier l'objet en tant que tel, on le sait, mais de savoir d'où il vient, ce qu'il fut, ce qu'il est devenu. Et ce dernier état ne doit pas forcément être amendé ou aboli, parce qu'il est ultime et, dès lors, différent de ce qu'il fut ou voulut être. Paul Philippot, dans le domaine de l'architecture, formule une remarque pertinente et essentielle quant à une conception qui voulant « à tout prix ramener chaque édifice à sa coloration primitive risquerait inévitablement de transformer l'ensemble urbain en une juxtaposition de situations chromatiques qui n'auraient jamais coexisté à aucun moment de l'histoire, et donc de disloquer un tissu dont l'aspect est le résultat d'une longue évolution ». Car, en architecture aussi, certains croient savoir ce qui fut, en oubliant que ce qui fut n'est plus possible, et ne peut le redevenir sans cesser littéralement d'être !

[1] Les citations sont extraites de deux articles importants de Paul Philippot, *Les grisailles et les « degrés de réalité » de l'image dans la peinture flamande des XVe* et XVIe siècles, in : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1966 / 4, pp. 225-242, et *Les couleurs de Rome*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, LXX, Bruxelles, 1988/ 10-12, pp. 259-292.

C'est tout le problème de la restauration qui se pose alors, et qui met toujours en cause la réalité structurale de l'objet artistique, à savoir sa picturalité s'il s'agit d'un tableau et sa spatialité dans le cas d'un bâtiment. Cette réalité – et elle seule – doit gouverner toute démarche en la matière. Paul Philippot, s'il situe toujours un objet dans son contexte, comme il analyse ses qualités esthétiques et apprécie son état de conservation, est capable également de l'imaginer dans son état initial. Il a, de l'œuvre d'art, une intelligence artisanale. Cette connaissance, nourrie par l'activité de son père – qui fut l'un des grands restaurateurs de ce temps –, éprouvée et affirmée par ses propres recherches à Rome et ailleurs, ce savoir qui s'allie à une sensibilité personnelle, accordée à tout phénomène de création, lui permet de comprendre l'œuvre, tant en deçà qu'au-delà, pour reprendre mes termes, tant en amont qu'en aval.

Ce portrait d'un historien d'art, de Paul Philippot en l'occurrence, de ce que doit être, selon moi, ce type d'individu, – et que mon modèle est en réalité – devient un portrait lui aussi multiple, forcément imparfait, une série de profils, de notations et de croquis. L'œil ne se limite pas à une mise au point dans la distance, car s'il se doit, en même temps, grand angulaire et vision rapprochée, macroscopie, séquence ou infrarouge, l'image, elle, se veut définie, non seulement dans une multiplicité de rapports possibles, mais dans son unité fondamentale.

Paul Philippot est, à la fois, secret et passionné. Il sait écouter un exposé et la discussion qui s'ensuit sans desserrer les dents ; il peut aussi défendre et illustrer un point de vue avec éloquence et sans concession. Timide, sans doute, comme tous ceux qui d'abord réfléchissent – distinct donc de Picasso qui prétend ne pas chercher mais trouver –, il sait donner de la voix, qui vibre alors vers l'aigu. Paul Philippot, le mince et le nerveux par le tranchant de l'argument, le souple et l'aiguille par la ponctuation du raisonnement, est aussi l'aiguille et le point, cette volonté de voir juste, le point de l'aiguille, non de broderie ou de dentelle, mais celui et ceux-là qui relient entre eux tous les éléments qui revêtent l'idée.

Paul Philippot, dont le portrait est pour moi celui de l'amitié, est resté fidèle à l'image du temps de nos études. Milieu familial, curiosité, connaissances, esprit et cœur, que la vie façonne de mille et une nuances – la structure et les nuances ne sont-elles pas le ferment et les secrets d'une œuvre ? – auxquels il convient d'ajouter vingt années d'Italie, ont façonné et enrichi notre mo-

dèle. Rome, en effet, est devenue une seconde nature, et cette double appartenance n'est pas, chez lui, une dualité ; elle s'est mutée en dialogue entre l'objet et la perspective, entre le fait et la spéculation. Non pas opposition, mais accord. La complémentaire, c'est l'autre, lorsque l'on voit qu'elle est semblable et différente. L'homme n'a pas changé, il s'est accompli. Il a étendu ses racines et ramifié son feuillage. Il n'a rien obturé dans ce portrait qui devrait se composer en facettes, à la manière d'une image cubiste. Présent ô combien, il ordonne les lumières et l'espace.

1990

Jacques Moeschal et les signes d'aujourd'hui

De la pyramide aux tracés du Zen, du dôme à l'aqueduc, du portique à la nef, l'idée, le religieux, la civilisation viennent créer l'espace ou imposer des signes. Au langage de la nature s'ajoute celui des hommes, du savoir-faire à l'invention. Tout siècle doit avoir sa signature formelle. Le temps, que scandent science et technique, marque la route de volumes et d'écritures qui traduisent les aspirations, les peurs, les angoisses. Le rôle de la sculpture est fondamental pour jalonner et orienter ces voies multiples, toujours à la recherche d'un équilibre entre les pulsions individuelles et une structure sociale.

L'art, s'il traduit le tumulte intérieur, doit aussi clarifier un certain besoin d'horizon. Jacques Moeschal possède une haute conscience de cet engagement. La sculpture, pour lui, occupe non seulement l'espace, mais aussi la vie dont elle se veut l'ultime et la pure expression. La flèche du génie civil, dès 1958, en fut une illustration éclatante qui unissait la prouesse technique, donc la connaissance, à l'affirmation de son intelligence aiguë. Les barrages, les viaducs, les voiles de béton sont les formes et le langage de ce temps et le restent, même si la fin du siècle s'amenuise en maniérismes. Moeschal s'inscrit dans le lisible et son empire. La clarté du trait, la franchise du volume n'impliquent pas la retenue du sensible, au contraire l'efficacité de leur tension apporte son indice à la beauté.

Jacques Moeschal ne cesse d'associer sa pratique de l'architecture, sa vision de l'urbanisme, ses dons de créateur, aux données intimes des matières, qu'il s'agisse du bois, du marbre, du métal ou du béton. Ses conceptions monumentales et abstraites, en Belgique, à la frontière française (fig. 54), dans le désert du Néguev ou sur la voie olympique de Mexico, ne sont jamais gratuites ni

FIG. 54. – Jacques Moeschal, *Signal de l'autoroute Paris-Bruxelles*, 1973. Béton armé. Hensies (France-Belgique).

démesurées. Elles ont le souffle du savoir de l'homme et certaines peuvent être réduites à la taille d'un bijou, sans rien perdre de leur claire évidence. Car le sculpteur a su conjuguer le sens de la cité, du mouvement, de l'énergie, du monde contemporain, sans perdre jamais l'échelle de l'homme dressé et de son action.

1994

FIG. 55. – André Willequet, *Temple du Dieu d'Eau*, 1988. Bronze. Collection privée.

Pour un espace d'André Willequet

La question est de savoir si l'homme peut vivre un espace indéfini. Celui qui, romantique, fixe une étoile, échangeant avec elle la mélancolie des distances, se situe dans les limites d'un sentiment ; celui qui, pragmatique, programme la prochaine étape, disséquant de multiples données, se construit un réseau de références.

L'espace comme ouverture, l'espace comme clôture, définir un espace, être un espace (fig. 55). Que nous est-il donné, si ce n'est de voir, de sentir, de goûter, d'entendre ou de saisir ? L'espace des sens est-il le même pour chacun d'entre eux ? Des espaces au pluriel, autant que d'individus, autant que d'instants. De la coquille d'un escargot à la tour de Babel, chacun architecture l'extérieur en fonction du projet de son propre miroir.

Venir et voir, puis aller pour construire, ce double mouvement de la réflexion et de l'offre. Bâtir un espace, se protéger de l'absent, le faire sien, des filets pour puiser le vide, des arcs pour cibler le soleil. Meubler un lieu ouvert et clos, avec la ligne qui limite et conduit, le volume qui insère, la durée qui supporte.

Lorsque deux voûtes s'épaulent sur la rose des vents, lorsque le boîtier d'un cœur s'entrouvre au battement d'un pas, lorsque trois vigies se dressent sur l'aire d'un parcours, lorsque la courbe des pluies débusque le secret des villes, peut-être que Pandore s'apprivoise même. La conquête d'un espace n'est-elle pas le retour à une forme de sagesse, intuitive, et cependant mûrie de longs cheminements, l'espace mouvant de soi-même à soi-même apparu ?

1990

Fernand Verhesen : Propositions, naissance et vie

La création, la poésie, la ferveur n'ont que faire des années ; le même regard au loin, la même attention au plus près. Tel est Fernand Verhesen [1].

Esprit libre, mais engagé, homme lucide et vibrant, il parcourt les jours et les nuits dans le don et l'écoute de notations essentielles ; de celles qui témoignent et révèlent, de celles qui découvrent et situent les relations du monde et de soi, l'interférence des êtres, des choses dans le temps et le lieu d'une émotion.

Le poème réfléchit en ce domaine ; le penseur qui s'est livré, toujours avec la même retenue, à travers des articles, des préfaces, quelques essais, continue de scruter l'existence du poème dans l'instant vécu, c'est-à-dire la situation de la poésie dans un présent.

De 1951 à 1991, pour prendre les dates de deux textes majeurs, *Science mathématique et Poésie* et *Le Déclin des absolus*, Fernand Verhesen a précisé, non le terrain, ni la forme du poème, mais peut-être sa trajectoire en y voyant « une structure relationnelle dynamique ». Cette mobilité n'est pas, chez lui, un indice versatile, mais celui d'une ouverture, d'espace, de respiration. Sa démarche ne serait-elle pas, pour le citer, « plus que découverte, *acte* de vie, comme tout poème, toute pensée, puisque l'un et l'autre sont créateurs de *réel*, par dessus et grâce à la *réalité* » ?

Les familles de l'esprit existent comme celles du sang, mais les premières se choisissent, si les secondes sont données. Il n'arrête

[1] La première partie du présent texte fut co-signée par Frans De Haes et Pierre-Yves Soucy.

pas de trouver et d'offrir à entendre. Ayant reconnu Maurice Blanchard ou Pierre della Faille, découvert des amériques de Huidobro, Juarroz à Silva Estrada, s'il se penche sur Antonio Porchia ne serait-ce pas que les *Voix abandonnées* jalonnent la mémoire et devraient s'écouter plus vives ?

Il aime la justice du cœur et son battement. Il a sondé la poésie tout comme il l'a marquée.

La foi en l'homme, en ses alliés substantiels, il ne faut cesser de l'affirmer en ces temps d'extrême tension, dès lors de fragilité. Il en faut la volonté, il en faut le courage. Tel est Fernand Verhesen.

Et le poète dit dans *Secrète assonance* – nous lui donnons réponse en cet anniversaire – :

Restent l'aplomb
le fil de lame
jusqu'au faîte du vide
où
s'érigent
l'instant sans oubli
la forme d'un visage

*
* *

Feuilletant le livre qu'il faut non seulement lire mais fréquenter, je m'arrête à une phrase de 1955 : « La poésie ne cesse d'être un ordre naissant » [2]. C'est à la fois une vérité et un acte de foi, bien sûr en l'homme et en la poésie.

En effet, c'est la germination du poème qui fait la poésie et non, comme on le croit volontiers, la fleur aboutie ; la différence donc entre la vie et l'ornement. La poésie est acte, motion et devenir. Quel que soit son temps, son lieu, elle est créatrice de durée et d'espace.

Dans l'heureuse formule de Fernand Verhesen – parmi bien d'autres – je retiens tout d'abord la notion de naissance, de mise au jour, d'animer dans son premier sens. Le départ, la chose qui se fait, possède son plein de possibles que les circonstances vont sans doute altérer ou modeler, mais dont l'intense pouvoir fait le poids, par exemple, d'une œuvre archaïque, non pas maladroite comme on le dit souvent, mais chargée de toutes ses virtualités à venir, alors qu'elle est déjà une réponse essentielle.

[2] F. VERHESEN, *Propositions*, Bruxelles, 1994, p. 36.

FIG. 56. – Fernand Verhesen. Photo Nicole Hellyn.

Mais l'ordre dira-t-on, ce mot rampant ? Il n'est tel que par le mauvais usage qu'on en fait ! L'ordre ici, c'est l'agencement, la formulation, l'intelligence des données. La naissance implique une mise en forme. Et cet ordre est naissant, il ne préexiste donc pas en tant que tel, il rejette dès lors toute règle a priori, tout académisme. Fernand Verhesen précise d'ailleurs qu'il « ne cesse d'être » naissant. La justesse d'une telle proposition pourrait se démontrer à travers toute l'histoire de l'art. Même les styles les plus aboutis ont connu un ordre naissant avant de basculer dans

la formule heureuse ou la redite qui l'est moins. Ainsi Raphaël donne-t-il au Classicisme un ordre naissant dès 1509-1510, avec *L'Ecole d'Athènes*.

Mais si la poésie ne doit pas cesser d'être une naissance, c'est qu'elle n'est pas seulement un son ou un chant, même le plus pur, elle doit être en résonance.

Cette résonance poétique, Fernand Verhesen l'appréhende dans ses multiples échos ; ses *Propositions* bruissent littéralement sur divers registres et selon divers accords. Découvertes, études, analyses, et qui mêlent et situent le fait poétique dans son contexte existentiel, dans le sens de ses termes et de ses traductions, de tout l'environnement du vécu philosophique, artistique, social, esthétique, ces *Propositions* sont autant de pages à la fois drues et fines, engagées et toujours ouvertes, elles *proposent* leur connaissance à l'écoute d'autrui.

Elles comportent aussi des essais au sens courant du terme, comme celui de 1984 qui, sous le titre de *La Poésie*, est sans doute la synthèse la plus magistrale faite à ce jour sur l'évolution des avant-gardes contemporaines, ou comme *Le Déclin des absolus* qui est la prise de conscience lucide de la précarité, celle à laquelle nous sommes confrontés aujourd'hui, tant dans le domaine des idéologies que des arts.

Cette précarité qui est le fait de la mise en cause de la société même, non sans raison, n'est pas pour autant une mise en question de l'homme, mais sans doute celle de l'adéquation de l'homme à la réalité. La précarité d'ailleurs n'est pas en soi une situation négative, car ne serait-elle pas souvent génitrice du vouloir être, c'est-à-dire de la poésie ? La confrontation entre l'homme et son pouvoir, c'est-à-dire la somme de ses connaissances, est plus forte depuis un demi-siècle que toutes celles accumulées depuis la nuit des temps. Comment ce couple peut-il se gérer si ce n'est soit par un hyperfractionnement des données au service d'une structure à définir, et qui ne peut être que terrifiante, soit à travers une intuition dont seuls le poète et l'homme de science sont les dépositaires ?

« La poésie ne cesse d'être un ordre naissant ». Trente ans après, l'actualité demeure. Quelques poètes de par le monde en ont conscience.

Faut-il s'étonner de les trouver au cœur de ces *Propositions* ? Des noms viennent de soi : René Char et Roberto Juarroz ; encore faudrait-il préciser que si le second nom est devenu familier, c'est que Verhesen fut au départ des traductions de l'œuvre, et

qu'il fut, par ailleurs, éditeur du premier, ce qui prouve la confiance que lui portait René Char. D'autres noms pourraient être cités, moins connus, voire inconnus sauf de quelques-uns, Pierre della Faille ou Maurice Blanchard, dont on peut fêter aujourd'hui la naissance, posthume et tardive, dans Poésie Gallimard. Pour eux aussi, la poésie ne cessait d'être un ordre naissant et qui, parce qu'elle était cela, échappe à la mort.

Fernand Verhesen essayiste est un grand poète parce qu'il ne cesse de se vouloir, dans l'écriture comme dans la vie, naissant.

Pour le remercier d'être ce qu'il est et de tant nous apporter, je voudrais lui offrir en partage, dans le sillage méditerranéen de *L'Archée* et dans un modeste ordre naissant, une ligne :

la musique formelle est femme des cyclades.

1994

Salah Stétié, l'autre côté brûlé du très pur

« Dix ans de silence », annonce le bandeau qui vient ceindre le recueil de Salah Stétié, dix ans de silence peut-être, mais autant d'années de tension, d'obligations, de servitudes dans la tourmente d'un pays, au cœur d'une terre bouleversée, hachurée, par la passion des uns, la coupable indifférence des autres.

Le partage du temps, l'attente, l'écoute, les services rendus, peuvent être un apaisement, non certes la paix. Dix ans donc de partielle appartenance à soi-même et d'un large don de soi aux troubles de l'espoir.

Dix années encore et pas une ride de plus ; une incubation lente, un long mûrissement, un portement dont on perçoit aujourd'hui l'intense pouvoir. D'où ce poids des textes qui sont offerts, d'où le sentiment d'une réponse à la nécessité, nimbée de la distance accomplie, venue de ce « lointain intérieur », source essentielle sans laquelle il n'existe que des accords de surface.

Ces textes viennent du plus profond, ils sourdent chargés du scintillement de l'émotion, de la mémoire, avec leur musique répétée, leurs images complexes et ciselées à la fois, « brûlant de cela qui fut », pour citer Stétié lui-même. Et ces poèmes saisissent les reflets du monde comme ils nous saisissent, telles des plantes grimpant de mots en mots, et qui s'installent dans leur espace et dans le nôtre.

« Tombé dans la parole et redevenu fleur », dit le poète.

N'est-ce pas l'image même du cycle de la création que ce vers, sans doute isolé de son contexte, mais où la semence portée en

FIG. 57. – Raoul Ubac, illustration pour *Obscure lampe de cela* de Salah Stétié, 1994. Bois gravé.

jachère portera le fruit ? Le feu et la pureté sont ici complémentaires, l'un mène à l'autre et l'autre requiert l'un (fig. 57). Ils sont les termes du voyage et les étapes nécessaires d'un poème. Ne brûle-t-on pas parfois la terre pour la rendre plus féconde, ne doit-on pas la soumettre à la cuisson pour qu'elle recueille l'eau ?

Les termes sont toujours proches et toujours ils se renouvellent, les termes de tout voyage dans l'immensité du temps, les termes

eux-mêmes, en tant que langage, dans leurs agencements infinis. Lorsque Salah Stétié parle du terme ultime dans sa dimension d'homme, à savoir la mort, très étrangement, très merveilleusement, le poème se clôt non par un silence, il se termine, et je choisis ce vocable à dessein, dans l'arabesque d'un geste. Ainsi :

Devant ta mort, voici s'ouvrir les paysages
Et leurs forêts avec les femmes qui te furent
Des feux de jour par qui les forêts brûlèrent
Et tu dormis ensuite avec l'épouse
D'après cela et qui te vint nue de visage
Pour te donner le souffle et ses deux mains
Sur ton épée et le cheval de sa césure

Puis vint le ciel et le début du grand jasmin
Qui est indication que c'est le soir
Et qu'il faut délaisser ton livre et tes amis
Pour aller seul, de ton seul pas, quérir le vin
Dans la profonde cave, et nul jasmin...
Étoiles douces du jasmin de ces étoiles
Inconnues de leur nom rêvé, leur nom terrible,
« Une étoile n'est pas un nom », cela fut dit
– Mais toi, tu crois savoir ce qu'est un nom
Tu crois savoir aussi où va la nuit
Et tu reviens avec ton vin de malencontre
Et tu acceptes de le boire et le vin tombe
Et au matin ce peu de vin tombé
La servante, d'un seul torchon, l'épuise

Tout est évoqué dans ce poème de l'extrême veille : les paysages vécus, l'aventure et la fidélité, la femme et sa césure, les amis, le savoir, le parfum et le goût, la cave et l'étoile, et, quant à l'issue, nous la voyons dans le tracé d'un tissu sur le sol.

Le texte, évidemment, n'est pas aussi simple. Les jalons sont nombreux qui ouvrent d'autres perspectives, pénètrent d'autres caves, approchent d'autres étoiles, car le poème est gravide et riche de gravités. Il est chargé aussi d'une teneur, non pas d'exotisme, mais il est marqué au tréfonds du sensible et de l'image mentale par des nourritures, par des séquences, de l'autre rive méditerranéenne.

En lisant Salah Stétié, nous nous rendons mieux compte de l'ampleur réelle de la poésie française par l'extension de celle-ci à des zones, au sens apollinairien du vocable, qui se situent au-delà des frontières d'un territoire, au-delà de propos hexagonaux, à des visions autrement accordées du langage. La respiration de la poésie française s'approfondit et ne se trouble pas, car ce ne

sont point des effets de surface que l'on rencontre, mais un gonflement, un enrichissement de la matière verbale par des oxygènes nouveaux.

Lorsque, par ailleurs, Salah Stétié jette *Lumière sur lumière*, titre d'un récent ouvrage, et parle de l'Islam créateur, il donne à voir un univers de civilisation. Lorsqu'il évoque la présence du jardin, il donne à ces lieux définis, cultivés, particulièrement signifiants pour lui, aux senteurs autres comme celle du jasmin, il leur donne une réalité exemplaire, alors que souvent nous en avons oublié le sens et les vertus. Cependant il nous rejoint toujours, au-delà des tracés, des chemins et de leurs symboles, parce qu'il est poète.

Ainsi ce jardin perdu, que chacun d'entre nous porte en soi à travers joies et peines, au cours des ans qui ne cessent de se raccourcir, le partage-t-il avec chacun d'entre nous. Je le cite : « Le Paradis terrestre n'est jamais qu'une image, une approximation de cette mystérieuse proximité dont chacun est si radicalement coupé qu'il faut l'éclair absolu d'un instant, et bien des circonstances brusquement réunies, pour qu'elle resurgisse dans le seul dévoilement qui lui soit possible –, je veux dire : la poésie ».

Cette proximité, qui est sienne, et ce don qu'il nous fait de son œuvre se devaient d'être fêtés par ses amis, ses fidèles, ses frères de ce côté-ci d'une poésie française tout aussi soucieuse d'authenticité et de lumière, au climat peut-être plus tempéré, mais qui se voudrait aussi intense.

1993

Préface pour Gaspard Hons

Le poème n'est pas un reportage, quoiqu'il ouvre la forêt d'un paysage intime, il n'est pas qu'une confidence, même s'il parle d'amour, il ne se réduit pas à ses propres paroles, même si les termes en paraissent clairs.

L'œuvre d'art n'est plus une leçon, mais un propos à méditer. La poésie peut être dite, son but cependant est ailleurs. Une certaine poésie du moins, celle dont la densité est en deçà et au-delà des mots qui la portent. Celle d'aujourd'hui ? La vraie, qui répond au seul besoin d'exprimer, sous des apparences variables selon le temps et les lieux.

Une œuvre n'existe que regardée, le poème que lu, sinon il « veille ». Les textes de Gaspard Hons veillent ici dans l'attente d'un regard, passant distrait ou chercheur d'amitié. Le poète ne choisit pas son lecteur, le lecteur trouve son poème. « Qui entre en résonance » ? La question se pose dès le tôt matin et la solitude de celui qui parle est grande.

Les mots qu'il emploie, s'ils appartiennent au dictionnaire, recèlent autre chose que leur usage quotidien. Ils ne sont pas associés, en l'occurrence, pour narrer un fait divers ou traduire une quelconque émotion. Ils participent d'une alchimie originale, individuelle, d'une manière autre de voir le monde que l'artiste découvre et auquel il nous convie.

Il y a sans cesse un décalage entre un sens convenu, souvent diversifié, et celui que le poète lui donne par affinité secrète ou dans un rapport inédit, « Je disparais entre deux mots dans les plis du voyage ».

Peut-on le suivre ? Ne sommes-nous pas devenus nos propres voyageurs ? Vivre c'est devenir, découvrir. Le poème, c'est une aventure au-delà du miroir qu'il nous propose, au-delà des « vergers en deuil » et des « cris d'oiseaux dépareillés ».

Toute œuvre est une quête, tout créateur est un errant. Gaspard Hons cherche un lieu, un « là ». Est-ce là, tout proche, est-ce là-bas, au loin ? Est-ce un pays, est-ce un son, la note d'une gamme, un visage, un signe, une lumière ?

Tout cela conjugué, soudainement se cristallise, entre soi-même et ce qui doit être dit. L'angoisse nous surprend lorsqu'un inventaire nous dépasse, lorsque les choses semblent perdre leur identité et submergent nos heures. Nommer cela, c'est clarifier les saisons.

Les outils sont saisis. Les phrases, comme l'eau, resurgissent. L'œuvre prend forme, « Joie retrouvée dans l'argile du four ». Le dehors et le dedans ont fondu leur langage.

Il y a chez Gaspard Hons, parmi les meilleurs d'aujourd'hui, une extraordinaire fraîcheur, une fraîcheur du dire. Son œuvre va courante, reflet profond, loin du roseau des jours. « Poème de personne » ? Le sien, le mien, le vôtre.

1988

Phases belgiques ou l'image au vif

La création est forcément marginale puisqu'elle se situe en avant, ailleurs, au plus profond. Le pays des origines et les terres inconnues s'épousent ici dans le labour des marées et la migration des carrefours. Le groupe Phases procède de l'arborescence des hauts reliefs comme des ruissellements d'Ophélie. Phases est un pluriel, et se doit de l'être, lieu de conjonction des singularités, où le multiple conquiert son unité, où la solitude découvre ses dialogues, où la question ne cesse de se poser et la réponse de l'éveiller.

Ceux qui créent, ceux par qui le courant passe – autant de tours de guet à travers le paysage des décennies – et qui ne cessent, dressés, de faire, de témoigner, n'ont que faire des ajustements du quotidien. Ils sont toujours porteurs d'énergie et de sève. Y a-t-il encore un temps pour l'abstrait, un temps pour le réel, pour le symbole ou l'objet ? L'histoire situe toujours en arrière de soi, et Phases, comme Edda, furent des étapes essentielles sur les crêtes où la clarté profile l'ombre et réciproquement. Ils ont pris le relais de feux lointains ou proches, ils les ont boutés, multiples, à l'assaut des frontières, ils allument à jamais des champs de résonance.

L'art n'oscille pas entre le formalisme et l'éjaculation. Trêve de simplisme, d'ukase, de glose et de discours. Ni avant-garde, ni postmoderne, nulle recette, nulle étiquette, si ce n'est au rayon du prêt-à-porter, l'art ne se refait pas chaque matin, à l'étal des marchés, ni sous le hoquet d'un commissaire-priseur. Au-delà des objets retenus, comme en deçà des apparences mêmes, l'image traduit des constantes de veille et d'obscur qui prennent les parures d'un éclair ou d'un songe.

FIG. 58. – Jacques Lacomblez, *La Fiancée des ombres*, 1987. Huile sur toile. Bruxelles, collection privée.

Les *paesini*, l'aile du lépidoptère, les pierres de rêve, l'hymen de la belle au bois dormant, écrans, tranches ou coupes, instantanés qui frappent d'étonnement ou dépôts du désir poli par l'effort, la création n'est jamais un moment qui se fige mais toujours un passage à franchir. Tout est nuancement, accent, accord, conquête ; la greffe – au sens où Edouard Jaguer entend ce terme – de l'imaginaire et de son vécu crédite seule la densité de l'image, quelle que soit la distance qui en sépare les termes, quels que soient le temps et le lieu de leur nidification.

Rien ici n'a de poids spécifique, ni l'instant qui vitrifie le jour, ni la plume qui alourdit une nuit, ou le mot qui perfore la montagne, ou le ton qui embrase l'océan. Rien ne quantifie et tout devient. Naissance de soi, naissance à l'autre, il y a toujours état d'urgence lorsque l'homme se fait face dans le vent, le tableau, le poème, le son modulé, l'étincelle. Phase à phase, avec Edda en charge, entre aède et Hadès, entre la brume incandescente de l'œil et le soleil des pôles, avec Lacomblez (fig. 58), Carlier, Zimmermann et les autres, dans le ciel hennuyer, où tintent les nuages magrittiens, la parole de Chavée, les fantasmes de Simon, les houilles de l'imaginaire somment à nouveau de fleurs sauvages, fortes et tendres, les émouvants terrils.

1990

VI
L'image réfléchie

Promenade avec Paerels

Le paysage comporte une dépression où le regard s'engage. Le premier plan n'est pas abordé à ras de terre mais à vol d'oiseau, puis vient ce creux, pour remonter ensuite et mettre à niveau le sujet que l'œil traite d'égal à égal, avec le recul nécessaire pour ne pas être pris de court ou éviter l'éblouissement. Le dialogue se noue, la vue se met au point, le regard se promène. Il appréhende, évalue, compare, élague ou se laisse conquérir. Le Waag à Haarlem que Willem Paerels a fixé, entre 1913 et 1918, et que j'ai sous les yeux, est de tout temps (fig. 59).

Il faut toujours deux ou trois marches d'escalier pour contempler le monde. Contempler et non regarder. Le monde est fait pour être vu avec un certain amour. Qu'il soit cruel, par la sélection du plus fort, il est doué aussi d'une compréhension surprenante par la faculté d'adaptation offerte à ceux qui souhaitent jouer le jeu. Car une ambition commune anime la nécessité de sauver sa vie ! Le virus se fait résistant, à la grande surprise de l'homme, qui lui en montre cependant l'exemple. L'artiste en créant s'arc-boute. L'art n'est-il pas une forme de résistance au temps, donc à la mort ?

Rien ne change, en 1978 j'écrivais : « S'il y a un siècle que naissait à Delft Willem Paerels, la vertu de l'art est de donner à l'individu la possibilité de transcender son temps matériel. Tout artiste n'en bénéficie cependant pas, soit qu'il se veuille trop attentif aux sirènes de son époque, soit qu'il refuse, par apriorisme, tout élan nouveau. La mode et la convention, attitudes apparemment contradictoires, aboutissent, à de rares exceptions près, aux mêmes limites de résonance. La quête du jamais vu tout comme le culte du déjà vu provoquent une même lassitude. Paerels n'a pas connu cet écueil ; par nécessité et par vitalité, il a trouvé dans la joie de peindre son accomplissement. Un art heureux, pourquoi

pas ? Non que l'homme fût sans problèmes, mais l'art semble les résoudre chez lui dans la recherche et l'affirmation d'un langage plastique franc, vivacité du trait, synthèse de la forme, éloquence de la couleur. Paerels, peintre et dessinateur, ou le don de soi à la vie ! » [1].

La vie, comme le don, se cultive ou ne sera qu'un bref passage. L'architecture du tableau procède d'une concertation entre le tonal, le formel et le graphique, ces éléments pouvant se conjuguer de diverses manières et selon des indices variés, tout comme ils peuvent accorder la priorité à l'un ou l'autre ou encore favoriser certains règnes, voire des royautés absolues.

Pour rester dans le domaine du Fauvisme brabançon, auquel participa Willem Paerels dès le départ, pourrait-on dire que Rik Wouters affirme avec génie une cartographie chromatique du sentiment, qu'un Ramah alterne un vocabulaire sensuel et un langage aigu, qu'un Brusselmans juxtapose toujours en force pour construire, qu'un Schirren densifie les tonalités en bâtisseur ? Approximations et exemples parmi d'autres, sans volonté de hiérarchie, et Paerels, qui pratique avec un même bonheur la couleur, la ligne et la forme, vise à l'équilibre sans jamais entraver le dynamisme, donc l'émotion. Soucieux d'unité, il choisit la ligne qui résume, la couleur qui nomme, la forme qui accomplit.

On ne déboule pas dans un paysage de Paerels, encore moins s'il s'agit d'une vue de ville. L'artiste, au premier plan, a dressé des garde-fous, une façade à gauche, des formes géométriques au centre. La promenade sera fluviale et s'offre dans l'oblique du canal, ouverte et claire, à droite. Le crayon gras indique légèrement la voie à suivre, en trace les limites, de bas en haut, un coup d'œil rapide, de la berge au ciel, enregistre les traits allusifs des arbres et des maisons, et engage le visiteur à se diriger vers la profondeur où le crayon se fait plus dense. Là, de part et d'autre, des haltes pour la curiosité. Un cheval sombre, attelé à sa peine, s'impose à gauche ; parfaitement lisible dès l'abord et, de près, formellement cubiste, la leçon de Cézanne lui confère son existence plastique au delà des apparences, forme musclée comme il se doit, vu la charge anonyme qu'il traîne. A cette nervosité graphique répond, sur l'autre rive, la forme élégante, en fuseau, d'un chaland amarré. Merveilleux contraste, à l'image de la vie, que viennent enjamber les arches d'un pont.

[1] Ph. ROBERTS-JONES, *Préface 1*, in : *Willem Paerels. 1878-1962*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Laren, Singer Museum, 1978.

FIG. 59. – Willem Paerels, « *De Waag* » *à Haarlem*, circa 1913-1918.
Crayon gras et pastel sur papier. Bruxelles, collection privée.

Inscrit dans sa tradition du lieu et des tempéraments, du Pont de Six, griffé par Rembrandt, à celui de Van Gogh, étayé de couleurs, la vision ici n'en est pas moins personnelle. La forte courbe est l'horizon du parcours au-delà duquel demeurent le secret, la réponse, l'étonnement ou le refus, l'inconnu du jour ou du lendemain. Les questions se multiplient, selon les regards portés, derrière les façades à pignons, de l'autre côté des fenêtres fermées, opaques et cependant cernées comme des yeux embusqués sous les sourcils, quelques silhouettes également, passants ou familiers ?

Univers de traits, de ponctuations, de plages, d'ombres portées, passage et souvenir, secondes égrenées, qui s'égrènent, temps qui vient et à venir, le crayon et le papier échangent leurs accents, leurs silences, dialoguent, écoutent, prêtent attention à leur vie qu'un homme a délivrée et livre aux regards de ceux qui viennent. Le discours, à la fois, effleure et précise, un apparent détail se fait un argument de poids et fixe l'architecture du propos.

Les phrases visent à l'essentiel, conjuguent l'ampleur et la tension, créent donc une respiration qui module son éloquence et porte un oxygène à la pensée. Des tonalités rehaussent, animent l'épiderme du dessin, carmin sur le versant des toits, soulignent d'ocre solaire des arêtes verticales et l'azur très léger du ciel parfois se réfléchit sur le monde des hommes. Et l'on attend, lorsque tombe le jour, un tracé d'hirondelle qui va tanguant et vif, pour fuser en chandelle avant l'arche du soir.

1994

Bonjour Monsieur Mendelson

C'était à Saint-Paul de Vence, plus exactement au Piol Saint-Antonin, à quelques kilomètres sur la route de Cagnes, que je rencontrai pour la première fois Marc Mendelson. En septembre 1947, sans doute. Le Piol était une petite propriété située sur un piton rocheux, arboré, séparé de Saint-Paul par une vallée étroite ; la demeure, sans style, était confortable et avait été aménagée par un poète anglais. A la mort de celui-ci, au lendemain de la guerre, elle fut transformée en hostellerie. Rinette Prébin y accueillait ses hôtes avec gentillesse et fantaisie. La vie y était heureuse et le site superbe, aussi beau qu'à Saint-Paul même dont on pouvait embrasser d'un coup d'œil les remparts et, d'un autre, une vue panoramique ouverte sur la Méditerranée entre Nice et Cannes.

L'air était riche de senteurs et de cigales ; les ifs, les figuiers et les oliviers scandaient les accidents du paysage ; des bignones, des rosiers, des cannas, des bougainvilliers égayaient les maisons et les cultures. Des plans à la fois purs et modulés, des notations franches, un soleil sans taches, une mer bleue. Le calme régnait en ces fins d'été où la chaleur peut être douce et même caressante. Aucune agitation vaine car, à cette époque, Saint-Paul et ses environs n'étaient pas encore contaminés par la fièvre touristique. C'était encore un morceau de paradis sur terre, une terre ocre, travaillée, vivante, avec le soir, parfois, l'odeur enivrante des bouilleurs de cru.

Simone Signoret séjournait aussi au Piol, se reposait de séquences récemment tournées. La séduction, la simplicité, l'intelligence et la franchise se partageaient chez elle leurs charmes ; tout en suivant sa carrière, je regrettais, par la suite, de ne pas avoir cultivé les liens de sympathie qui s'étaient noués et grâce auxquels je rencontrais alors Jacques Prévert, Gérard Philipe, Bernard Blier, parmi d'autres. Mais un jour, une voiture s'arrêta

au pied du raidillon menant à la terrasse et en descendit un couple : une jeune femme pleine de vivacité, belle, avenante, et un homme légèrement en retrait, jeune aussi, mince, élégant et droit. Simone Signoret et la jeune femme s'embrassèrent. Dédé d'Anvers retrouvait Mia, avec qui elle avait joué dans le film d'Yves Allégret. Le compagnon de Mia était son mari, Marc Mendelson. Nous échangeâmes, lui et moi, quelques propos.

Lorsque je le vis, j'avais pensé à l'équilibriste de Paul Klee. L'image m'avait fasciné, juste avant la guerre, à l'âge de treize ou quatorze ans, dans la vitrine de chez Dietrich, Montagne de la Cour. Cette lithographie en couleurs, d'un lilas clair, ombrée dans le haut et le bas, traversée d'une croix blanche dont les axes se coupent au niveau du personnage, était merveilleusement aérienne. Elle m'avait fasciné car, tout en étant figure, échelle de corde, cirque, elle était ligne, tache, forme ; elle était réelle et imaginaire, abstraite et présente. Elle était, me semblait-il, la condition humaine ; elle était art et invention. Elle avait été mon intercesseur, mon billet de passage pour le monde moderne. Ce ne fut que plus tard que je connus son nom *Seiltänzer*, en effet elle était aussi musicale.

Etait-ce cette maison de Provence où un Anglais avait vécu, mais il me sembla que Mendelson avait un léger, un très léger accent britannique ; son maintien et une apparente réserve confirmaient cette impression. Par la suite seulement je sus qu'il était né à Londres et j'identifiai, du fait même, les racines de son humour particulier. Nous nous découvrîmes dans l'immédiat des amis communs, comme Gaston Bertrand et le groupe de la Jeune Peinture Belge, balise essentielle de l'art de nos régions au milieu du XXe siècle.

Marc Mendelson peignait alors – et je connaissais quelques tableaux – des œuvres figuratives, mais non de simples reflets ou des constats expressifs. A la fois charpentées et habitées, ses toiles ne captaient pas les bruits du monde, mais répondaient à des rumeurs internes. Certains ont parlé à son sujet de Chirico, parce qu'ils étaient sensibles, sans doute, au contenu et au non-dit des apparences, qu'il s'agisse de mobilier (fig. 60), de figures, ou d'un parquet focalisé par une sphère blanche. Ce n'était là qu'un aspect, un commun souci de poésie, qui ignorait la matérialité du moyen d'expression. Car la peinture, l'art de peindre, qui n'était pas la vertu majeure du Chirico métaphysique, fut toujours celle, cardinale, de Mendelson.

FIG. 60. – Marc Mendelson, *La grande armoire*, 1943. Huile sur toile. Lokeren, Collection privée.

A Bruxelles, nous nous revîmes souvent, au Sablon, à quelques pas d'un boulanger, aujourd'hui maître patissier, dans un double atelier qui donnait au loin sur la verrière des Musées royaux des Beaux-Arts. Prescience et bon augure. Je n'eus plus de contacts avec Mia, dont Marc était séparé, si ce n'est en image et bien des années plus tard. En 1969, nos Musées acquéraient le *Portrait de Mia*, daté de 1944. Œuvre puissante, monumentale, de la jeune femme au lumineux décolleté, porté par une assise sculpturale, familière de la leçon cubiste, ce portrait alliait déjà l'intelligence de la composition au raffinement tonal et matériel du langage. L'acquisition fut l'objet, comme souvent alors, d'une longue discussion au sein de la Commission. Émile Langui, qui savait le tableau disponible, en défendait l'achat avec ardeur, et trouvait en moi un allié sans faiblesse. D'autres – le prix du tableau était

juste selon nous, mais sans concession – s'orientaient, suivant leurs préoccupations personnelles, vers l'art dit international ; Bertie Urvater, quant à lui, restait fidèle et le fléau balança en faveur de Mia. On peut toujours s'en réjouir.

Entretemps, la peinture avait sensiblement bougé en apparence, l'abstraction avait accentué ses exigences et Marc comme d'autres, Van Lint, Bonnet, Bertrand ou Delahaut, nageait dans le courant, chacun à sa manière, avec plus ou moins de force, plus ou moins de nuances. L'abstraction à tendance géométrique, lignes nerveuses et tensions des aplats colorés, ne posait, semble-t-il, aucun problème à Mendelson. Du tableau de chevalet à la décoration du Canterbury, boulevard Jacqmain, haut-lieu du Tout-Bruxelles artistique, au mur du Casino d'Ostende, même intensité musicale et présence formelle dans le petit format que dans le grand. L'enseignement de la sérigraphie sur tissus, à la Cambre, le faisait-il jongler toujours mieux avec le jeu des proportions et la valeur des surfaces ?

Puis, à la veille des années soixante, j'eus la révélation de ce qu'on s'accorde à nommer la période matiériste : un univers de présence tonale et physique [1]. Affirmé au Palais des Beaux-Arts en 1963, confirmé et démontré à Wetteren un an plus tard, et jusqu'en 1966 à Deinze chez la fille d'Albert Saverys et la sœur de Jan, il n'était pas question de participer à un engouement passager ou contemporain. La richesse de la matière picturale ne recherchait pas simplement la surprise de l'accumulation en soi, les effets souvent faciles de la surcharge ou obtenus par les hasards du geste. Il s'agissait ici d'une construction par l'intérieur de la matière, d'une poussée tellurique en quelque sorte. La matière devenait la démarche artistique en soi, créant une surface, une sorte d'épiderme vivant, une texture et même, si je me permets l'image, une sorte de création paysagée d'une planète secrète (fig. 61). Ces œuvres vivent par la circulation de veinules, de reliefs et de creux, que le rythme et les stratifications modulent ainsi que les raffinements colorés, qui obéissent à un heureux et précis travail du pinceau. Des œuvres finalement beaucoup plus proches, par l'esprit, de l'imaginaire des murs de Léonard ou des matières d'un Max Ernst fiévreux que d'un Dubuffet ou d'un Mathieu. Marc aurait pu se complaire dans ce domaine qui compte des chefs-d'œuvre.

[1] La décision d'acquérir le *Paysage espagnol* par le Musée de Bruxelles fut prise en mars 1962.

FIG. 61. – Marc Mendelson, *Paysage espagnol*, circa 1960. Techniques mixtes et huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Vers 1966 cependant, il change, par crainte peut-être de se répéter, par honnêteté intellectuelle certainement, ayant sans doute épuisé le plaisir. Retour à une nouvelle invention figurative : des personnages rognons ou « beans », des yeux, un nez-bouche, une belle poitrine, un curieux quadrupède, une ou des bananes et d'autres choses aussi, mais difficiles à nommer, toujours vivantes, en relation, en note, dans un espace, avec un ciel, une ligne d'horizon, un navire, la terre, le tout tracé d'un trait sûr en pleine fantaisie, beaucoup de bleu, du rose, du sable... « dans la lumière limpide du matin les îles familières de nos souvenirs... », dira-t-il lorsqu'il aura gonflé d'or certaines figurines [2]. Des signes aussi, des indications, des lettres ou des mots, déjà intégrés à la période matiériste. Et toujours par un certain ordre régi. Ainsi dans le métro de Bruxelles, en 1972, *Happy metro to you* ; le clin d'œil du jeu de mot est un signe joyeux qui accueille et engage dans la bonne voie. Les petits hommidés scandent l'espace, donnent courage et rythme à ceux qui viennent ou qui s'en vont, amoureux ou aigris, le pied léger ou lourd. Le relief traduit l'animation ; on ne se sent plus seul. Le groupement des données, apparemment claires, répond à une orchestration pensée de formes et de couleurs, de découpes et d'ombres, de blancs et de ponctuation. Chaque chose est savamment à sa place.

Je me souviens du 67 rue Joseph Bens, à Uccle. Mendelson habitait, au fond d'un jardin, un long volume rectangulaire couvert d'un toit, dont on n'apercevait de la rue que le petit côté au bout d'une allée de grands arbres. Au rez-de-chaussée l'atelier, à l'étage l'habitation. J'y avais déjà connu d'autres artistes, le peintre Elderen dont je visitais, avec Jacques Putman, l'atelier lorsqu'il était influencé par Geert Van Velde, et mon ami André Willequet ensuite, dont l'œuvre sculptée, que j'admirais lors de visites quasi hebdomadaires, connut en ce lieu une heureuse fécondité. Marc s'y installa en 1954 et la dominante fut blanche, *clean* – le terme n'était pas encore d'usage – quant à l'aspect, subtile quant à l'agencement. L'atelier était immaculé, il en donnait du moins l'impression. Œuvres en piles par formats, la toile en cours – et son chevalet mobile sur une tige cylindrique sol-plafond – visible ou invisible selon l'humeur du peintre. Le soir, à l'étage, les amis étaient reçus par Jine et Marc dans l'amitié et le raffinement. Une longue chambre, où le noir et blanc dominaient je crois, créait un climat de confort un peu magique,

[2] M. MENDELSON, in : *Mendelson*, Anvers, 1972, p. 19.

d'originalité et, oui je crois, de bonheur. Toute chose disposée, mobilier, éclairage, et les objets les plus variés ou insolites, de la forme à chapeau au coquillage, occupaient leur espace comme tous les éléments des tableaux de Marc. Les mets se révélaient également fins pour le goût et pour l'œil, et je crois aussi que Marc prêtait volontiers la main à Jine pour que tout soit parfait. Tous deux photographiaient de plus, et je fis longtemps usage, pour des jaquettes de livre, d'une photo que Marc fit de moi au cours d'une de ces merveilleuses soirées.

Un jour le vide et Jine n'était plus là. Toute œuvre vécue ignore le continu, hélas ! Ailleurs la vie se prolonge, et l'œuvre peut reprendre dans ce dialogue avec soi-même qui est le sort de l'artiste. D'aquarelle en aquarelle, entre autres, Marc poursuit son chemin, non pas dans le multiple mais dans l'exigence. Très récemment, tout le bleu qui n'est pas un bleu, mais l'agencement de tonalités bleues formant surface et incluant des profondeurs, des plages, que le format exhausse, que des blancs en subtile matière situent, m'ont retenu attentif, ému, réfléchi, tout au long d'une soirée ; l'aquarelle de Mendelson, d'un grand format, était tout le bleu de la Méditerranée sans doute, mais aussi d'ici à là-bas, entre moi et l'œuvre, l'espace de la respiration et d'une liberté.

Certains ont dit que Mendelson avait souvent changé de style selon les tendances du moment. Ceci me semble inexact et injuste à la fois. Un artiste, qui crée de 1935 à aujourd'hui, peut évidemment peindre d'une seule et même manière, voire, à la limite, refaire le même tableau ! S'il est sollicité, chose naturelle, par des approches nouvelles que la vie suscite, et surtout par des recherches nécessaires à sa propre expression dans le temps qu'il vit, peut-on lui reprocher que ce temps soit multiple, aléatoire et qu'il n'arrête jamais ? Si l'artiste ne bougeait pas, ne serait-il pas taxé d'immobilisme et, dès lors, passéiste ? Mais les intonations du sensible, de la pensée et du langage, *a contrario*, demeurent particulières et individuelles.

Mendelson reste Mendelson lorsqu'il peint Mia, une armoire, *Toccata et fugue*, ses œuvres matiéristes, lorsqu'il compose et réalise une station du métro, lorsqu'il rêve ses aquarelles. Tel l'équilibriste de Paul Klee ? Mon intuition était fondée, tel l'équilibriste, mais, à sa manière ; il pratique la justesse de la démarche, la précision, la connaissance, le savoir-faire, le risque et la poésie de créer. Il faut absolument passer du côté de chez Marc.

1994

Sur des paysages de Zimmermann

A la fois un geste sauvage et des parcelles d'azur, Jacques Zimmermann pratique la force et l'allégresse. Sauvage mais concertée, la brosse enlève et élève la couleur ; à l'inverse de l'apparence, le tableau s'allège de matière et atteint sa maturité. Un doigté saupoudre des pigments pour relever l'ensemble.

Il y a encore des peintres, évidemment, des peintres qui s'inscrivent dans la tradition de cette pratique admirable qui va de Van der Goes à Max Ernst, de Dürer à Manessier, qui passent par Venise, les embarquements de Watteau, les fulgurances de Turner et gagnent les grands massifs qui bordent l'horizon, qui innovent la forme et la tonalité à travers les prismes du sensible, de l'actuel, de la nécessité créatrice. Et ce bien mieux que d'autres qui se bornent à transférer de la rue au musée les trouvailles d'un jour !

Un tableau se fait de l'intérieur ; toute œuvre doit naître d'un désir intime, même si elle prend modèle sur le monde ambiant. Si elle lui ressemble, elle ne sera jamais sa photographie exacte, sauf s'il y a chromo, et encore, l'univers est trop complexe, la nature bien trop futée !

Zimmermann commence par le fond, la toile posée à plat. Le support et la matière se rencontrent, le peintre procède aux épousailles, par la brosse et l'éponge, il établit l'assiette de l'œuvre à venir, ponce et polit ce qui devient le miroir du paysage mental, que l'artiste porte en lui, et dont le tableau prendra conscience lorsque, plan par plan, le peintre y ajoute les signes, les accents, formalise en quelque sorte, construit, anime. Formes qui naissent des retraits de matière bien plus que des surcharges, elles s'effilent, s'allègent, indiquent la direction, se répondent, dialoguent,

naissent d'un contentement mutuel, mais s'opposent aussi, car il y a danse, distance et approche, avance et fuite. L'œuvre de Zimmermann est une œuvre en mouvement. L'équilibre naît de l'épanouissement du geste, du prolongement de celui-ci hors cadre parfois, des échos qu'il éveille à travers l'orchestration.

Le dynamisme, l'animation conjuguent, en un premier temps, l'abstraction et le surréalisme, et Zimmermann adhère au groupe Phases, puis à Edda. L'absence de figuration écarte toute ressemblance interprétative, mais l'écriture lyrique féconde la projection de l'imaginaire. La surréalité prospecte l'attente, le rêve, le souvenir, la recherche ou la quête, les greniers de l'humain, les gestes du nageur, les premiers pas sur une autre planète.

Le paysage intérieur, qui se reflète dans la toile, qui s'y inscrit, découvre en cours de genèse les alluvions qu'elle porte, forcément en mémoire, mais dont le brassage renouvelle les données, les accords et les fruits. Cela s'appelle la création, et qui prolonge et qui se greffe, entre ce qui fut et qui sera, dans la durée et le devenir de l'être et la nature du monde.

Les racines sont lointaines et proches à la fois ; de leur ampleur peut dépendre l'élancement du tronc. Il est souvent des œuvres comme des arbres, dans la forêt de l'art. Au lointain, il y a Altdorfer le germanique, Ruisdael et Van de Velde aux Pays-Bas, le Français Hubert Robert, bien d'autres au XIXe siècle, de Barbizon à Tervueren, d'Otto Runge à Rodolphe Bresdin. L'importance de ce dernier n'est peut-être que dans mon souvenir et son regard qui se nourrit de végétations à la recherche d'une clairière, qui accouple, et nomme *Mon Rêve*, des architectures et des vaisseaux, des coupoles et des voilures, des gréements et des flèches entre l'eau et le ciel.

C'est du vent et du ciel que viennent les oiseaux et les graines, c'est du sol que poussent les nouvelles moissons, mais il faut le soleil et la pluie et il faut l'humus, le secret des croissances et le savoir des choix. Il y a aussi chez Zimmermann les marques de l'Afrique, végétation tropicale, orages, feux de savanes ; en contrepoint peut-être le lac, le gel ou le silence.

La pratique d'un langage implique la pleine connaissance d'un registre et le souci du faire. Chaque chose doit être intégrée pour être réinventée ; la peinture est un enchaînement, un flux qui ne s'achève que lorsque l'œuvre se termine. L'objet orphelin que l'on rencontre par hasard peut être saisi, jamais exhibé. L'artiste n'est pas l'aboyeur d'un spectacle, il n'est pas davantage un musée

Spitzner, ou alors il se doit d'inventer un cirque à l'image de Calder ou de visiter le musée comme le faisait Delvaux.

Il ne suffit pas de trouver, encore faut-il savoir faire. Et il peut y avoir chaque fois une étincelle, quelquefois une tension, parfois le génie. L'idée selon laquelle chacun est artiste est un leurre contemporain. Que tout être humain ait, en lui, la possibilité de créer est, en soi, une vision heureuse. Mais pour être, il faut savoir, vouloir et pouvoir devenir et, qui plus est, sans pouvoir exister autrement ! C'est le plus lourd travail qui soit, aussi le plus fragile. Croire que l'on est, parce que d'autres s'affichent tels, en toute liberté, c'est copier et se découvrir plus frêle encore. On n'est pas libre, on se libère. On n'est pas artiste, on le devient ; et si l'on cesse de vouloir, on ne l'est plus. « C'est un artiste », disent les bonnes gens, parce que c'est autre chose. Peut-on tous être autre, tout en étant ?

Si l'on est artiste, c'est pour faire une œuvre, et pourtant, de nos jours, on ne parle plus d'une œuvre mais d'un travail. Certes, l'œuvre est un travail, mais un travail n'est pas forcément une œuvre. On n'a que faire de l'art, diront d'aucuns. Alors pourquoi veulent-ils tous exposer ? Le comptable montre-t-il en galerie le bilan de ses chiffres ? Le mur d'un maçon n'est-il pas plus éloquent que le rebut du quotidien ? Sans doute faut-il reconnaître que les murs d'aujourd'hui sont souvent préfabriqués et morts et que les poubelles, quant à elles, se font légions ! Ceci dit, les paysages de Zimmermann ne sont pas que des travaux de peinture mais aussi des œuvres peintes.

Renouant, entre autres, avec la richesse matérielle des huiles cubistes de Picasso et de Braque, et surtout de ce dernier entre 1908 et 1912, le peintre donne à ses compositions l'éclat, les nuances, les passages. Il ne mise cependant pas sur la séduction, il perturbe et provoque par la vigueur du trait ou l'intensité chromatique. Zimmermann part volontiers d'une couleur, un bleu, un vert, une terre sourde et choisit une série de tubes qui seront la gamme du tableau, les teintes pures ou mélangées. Il y a des verts acidulés ou tendres, les bourgeons d'un printemps ; il y a des bleus de glace ou d'aurore, il y a des rouilles, des effusions nacrées, et du noir jais à des sautes d'humeur (fig. 62).

L'animation domine, mais le format souvent carré des paysages serre latéralement les gestes de la jungle. La proportion de la terre et du ciel est proche de celle qui gouverne la Hollande ; des ligaments de sève cependant, des frémissements de moisson y prennent le ciel comme miroir. Les nuées semblent habitées, non

FIG. 62. – Jacques Zimmermann, *Le Versant rouillé de l'image*, 1992. Huile sur toile. Bruxelles, collection privée.

par les figures que Ingres évoque dans *Ossian*, mais par une présence voisine des étoffes que Rubens agite au sommet de la *Montée au Calvaire*. Des mouvements baroques créent l'espace et l'imaginaire prend source sous un souffle du songe. Des scansions, des écritures traversent l'ensemble.

Au premier plan, de larges bandeaux colorés, plus composites que Soulages, ouvrent et partagent l'espace, puis s'effilochent ou fusent en pointes. La souplesse et l'agressivité mêlent la plume et

l'ergot. Il y a l'objet proche, le geste donné, la force qui formule ou lacère ; il y a l'incertitude de l'arrière-plan à conquérir et à rêver. A l'équilibre des composantes d'une peinture classique, se superpose celui des tensions qui se répartissent par champs ou chants, dans leur double orthographe.

Cette peinture va de la transhumance à l'actuel, sa nature passe du soleil à l'orage ; tous les instants saisis, d'un ciel offert, bousculent l'obstacle et fondent l'échappée. La rapidité en est le geste, la lenteur en sera le fini. Le geste qui, par ailleurs, trace des encres vibrantes, le fini qui féconde de savantes gouaches, énergie ou raffinement, accent et profondeur. Un fervent des grands espaces et de l'invention, Robert Louis Stevenson, ne disait-il pas : « Celui qui n'a pas la maîtrise de son langage n'a pas la connaissance de soi » ?

Et parfois le peintre accroche à sa toile le signe d'un poète et les mots du titre sont alors l'écho d'un climat, *un cerf-volant de l'âme, le feu de ce qui vient* ... L'imagination de l'image, la saveur de sa matière, leurs alcools, se comptent au nombre des heures pleines et au plus vif de l'air.

1994

Paul Klee
ou les matinées de Berne

« Que crée l'artiste ? Des formes et des espaces ! »
Paul Klee [1]

L'horizon affirmait au matin ses pyramides. L'Eiger, le Mönch et la Jungfrau, toutes les Alpes bernoises souriaient. La distance était confuse, de légères brumes, aux tons d'aquarelle, estompaient les plans intermédiaires. Un dialogue direct semblait établi entre les montagnes et la ville. Echange de géométrie à géométrie, mais nullement rigoureux, plein d'impondérables. L'éclat soudain d'une cime, une courbe de pierres appareillées, des tourelles d'angle, des fragments de nuage au levant, sémaphore de couleurs et de formes, le jour redistribue sans cesse la carte des affinités.

Du sombre à la lumière, de l'indistinct au dit, comme l'ouverture d'un diaphragme, il faut, disponible, élargir l'attention au *Buste d'un enfant* (fig. 63) de Paul Klee. Le sujet n'est pas représenté sur un fond, mais, littéralement, s'en dégage. Il y a émergence d'un volume, prise de conscience d'un regard. Ensuite naît la fascination.

L'analyse, qu'elle soit formelle ou chromatique, n'explique rien, mais la conjonction des éléments du langage plastique crée la présence.

Trois volumes courbes : tête, torse, et comme un écho ; non point découpés, mais qui se formulent, non point cernés, mais comme nimbés. Et celui qui est plein rayonne forcément davantage. Tête, il est.

[1] P. Klee, *Journal*, Paris, 1959, p. 171.

FIG. 63. – Paul Klee, *Buste d'un enfant*, 1933. Gouache.
Berne, Kunstmuseum, Fondation Paul Klee.

Un graphisme rouge, couleur sang, irrigue (comme les canaux de Mars) la planète principale qui s'est posée, semble-t-il, sur un socle qu'elle irradie de ses vaisseaux carmins. La troisième forme vivra-t-elle ou a-t-elle vécu ? Des lignes sombres y sont tracées ; une tache rouge est-elle un point de feu ou une goutte qui sèche ?

Les artères ne dessinent aucun trait identifiable, ne délimitent aucune région physionomique, ne définissent aucune zone de to-

nalité. Les zones sont, elles aussi, indépendantes, autonomes ; les densités, les transparences qui les gouvernent ne paraissent obéir à aucun flux prédéterminé.

Trois fenêtres lumineuses charpentent enfin la composition ou, plus justement sans doute, la dynamisent. Un rectangle, posé sur son petit côté, allonge le volume supérieur. Deux carrés, de surface moindre, allègent la base. Ces formes à nouveau ne sont ni planes, ni géométriquement précises. Ce sont des plages claires, plus ou moins homogènes, mais teintées. S'agit-il de reflets, donc d'un jour venant de l'extérieur ? Les surfaces nous semblent plus proches de l'intaille ou de la réserve que du relief. Ces clartés seraient donc internes à l'œuvre. Celle-ci apporte dès lors ses lumières.

Deux petits cercles comme des cerises bleues, deux minces traits noirs, courts et rapprochés, presque parallèles, les yeux, la bouche, ponctuent, signifient ou identifient à la fois le sujet et l'esprit du tableau : un enfant. Il est né, en quelque sorte, de toutes ces interférences sans que l'on puisse en définir la séquence, la hiérarchie, ni même les pouvoirs spécifiques. Ce fils de l'homme – car on ne peut lui refuser cette qualité, aussi bien en tant qu'œuvre que sous forme d'image – est le fruit d'un enchaînement de données qui s'organisent selon un schéma indépendant de toute convention.

Un enfant ou l'enfance ? En 1916, Klee déclarait : « L'homme dans mon œuvre ne représente pas l'espèce, mais un point cosmique » [2]. L'art de la formulation est celui de donner vie et de naître à la fois. Tout enfant est le début du monde, sa réinvention ; l'artiste ne cesse, et Paul Klee en particulier, de sonder l'univers, de dévoiler notre planète.

Le *Détachement de l'âme* (fig. 64) figure un personnage couché, seule forme parfaitement identifiable au premier coup d'œil. Allongé, tel un gisant, et presque à même le bord inférieur de l'œuvre, le corps paraît emmailloté. Il s'agit cependant d'un adulte, compte tenu des traits physionomiques accentués. Repose-t-il sur un lit ? Les formes proches de la tête évoqueraient alors des oreillers. Le cube qui suit, à droite, serait une table de chevet, surmontée d'un broc et, inscrite sur le plat du cube, une petite lampe avec un abat-jour blanc. Le vocabulaire, s'il faut l'entendre ainsi, quel qu'en soit le sens exact d'ailleurs, procède du cubisme.

[2] P. KLEE, *Journal*, *op. cit.*, p. 311.

FIG. 64. – Paul Klee, *Détachement de l'âme*, 1934. Aquarelle sur carton. Berne, Kunstmuseum, Fondation Paul Klee.

Dominant le mort ou le dormeur, une sorte de rayonnement sphérique semble s'élever vers la gauche, relevant, en une double courbe, le décor. Est-ce l'âme qui rejette les draps de la réalité ? Ou l'imaginaire en quête d'un cheminement ?

Les formes, accumulées de part et d'autre, sont des objets non identifiables. Simplifiés, sont-ils les matrices ou les ossements du souvenir ? Certains appartiennent à l'univers végétal de l'artiste, mais apparaissent ici comme pétrifiés. Accumulation sans lien logique, sans articulations, il y a dans cette coupe figée des interprétations, des projections possibles. A gauche, les courbes et les formes arrondies dominent ; à droite, c'est l'inverse et la pyramide semble s'imposer. Ce symbole n'est-il pas, depuis l'Ancien Empire, le lieu et le moyen d'accès entre terre et ciel ?

Le morcellement de l'univers que Klee évoque ici est la conséquence d'un travail volontairement graphique, bien qu'il s'agisse d'une aquarelle. La technique fait un large usage du procédé de la hachure. L'effet qui en résulte est proche de celui obtenu par l'art du graveur. La densité des lignes détermine l'ombre et la lumière. La couleur (le rose, le beige ou le vert) renforce ou re-

hausse plus qu'elle ne crée ou ne construit. Formes géométrisées, syntaxe cubiste, simultanéité des éléments plastiques, l'artiste applique cette démarche non pas au réel, comme le faisaient les peintres cubistes, mais à l'imaginaire. C'est là son extrême originalité.

Cette vision de la séparation de l'âme et du corps peut être comparée à une planche des *Disparates* de Goya. La série, on le sait, est une des inventions les plus fantastiques du maître espagnol et, sans doute, de l'histoire de l'art. Aucune explication, au sens précis, n'a jamais été donnée des vingt-deux planches qui la composent. *Les Fantômes* [3] pourraient illustrer le thème traité par Paul Klee. D'une forme étendue et sombre semble émaner un contour désincarné qui accède à un autre univers. Le fantôme – l'âme libérée (?) – est assailli par les habitants de l'au-delà. C'est une lecture possible de l'image angoissante.

Chez Goya, l'irréalisme s'exprime par le flou, l'indistinct et les accents tonals. Il nous plonge dans le creuset du romantisme le plus lyrique et le plus intense. Voilà donc deux poètes pour qui le même univers prend les apparences les plus opposées.

Les *Iles aux oiseaux* [4] (fig. 65) pourraient se nommer fantaisie au sens d'une invention joyeuse, sorte d'improvisation sur le thème du volatile et de l'aquatique. Par une ouverture dans la brume matinale, un paysage d'azur marin se laisse surprendre, où s'inscrivent des formes d'oiseaux. Palmipèdes, ils le sont. Grèbes huppés ou cormorans, hérons ou grues, pélicans ou albatros ? On ne saurait trop dire. Ils se délimitent, plus ou moins, en traits et en tonalités, mais l'écriture est cursive et les couleurs fluantes. Le corps se fait îlot, la patte végétation.

Les règnes se mêlent et, de plus, la gent ailée se souvient formellement d'avoir été poisson. Tout s'interpénètre, de l'origine aux apparences. Un navire, à gauche, le mât en croix, s'éloigne puisqu'il décroît en lui-même. Une traînée de reflets se transforme en carrés magiques qui accèdent à l'île, près d'un rectangle de plage. A la droite du centre, un champignon énigmatique se dresse tel un phare. Une arche rocheuse lui fait pendant, sémaphore d'un lieu où l'oiseau est roi.

[3] Francisco Goya, *Les Fantômes*, ca 1817, eau-forte et aquatinte, 24,5 x 35 cm. *Disparates*, n° 18.

[4] Il existe de ce sujet un dessin à la plume dans une collection particulière au Canada.

FIG. 65. – Paul Klee, *Iles aux oiseaux*, 1921. Aquarelle sur peinture à l'huile sur papier Ingres marouflé sur carton. Berne, Kunstmuseum, Fondation Paul Klee.

Paysage imaginé ou escale de l'imaginaire, l'invention rayonne d'une base donnée, trouvée ou inconsciente. Vinci scrutait la résille des murs, Max Ernst auscultait les textures du bois. A neuf ans, chez un oncle restaurateur, Paul Klee était fasciné par des tables en marbre, travaillées de veines en tous sens. « J'en étais passionné et ma propension au bizarre s'y documentait » [5]. Le point de départ de la création n'est-il pas toujours une sorte de nuage qui, soudain, se cristallise ? A partir d'un visible pour certains, Vinci, Ernst, Klee, bien d'autres encore, à partir d'une rencontre verbale ou sonore, à partir souvent d'une affinité. Chez Magritte, par exemple, et l'on songe évidemment à *L'Ile au trésor* [6] ; non pas au butin du Capitaine Flint, mais aux découvertes

[5] P. KLEE, *Journal*, *op. cit.*, p. 15.

[6] René Magritte, *L'Ile au trésor*, 1942, huile sur toile, 60 x 80 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

du réel et du fantastique à travers l'aventure qui est l'héroïne première de Stevenson.

Le trésor que Magritte offre en l'occurrence, c'est l'oiseau-feuille, ce merveilleux hybride de légèreté et de sève, de grâce et de verdeur. La feuille qui se métamorphose et qui s'envolera, non point morte arrachée par le vent, mais pour accomplir sa migration poétique. L'image proposée rend compte d'une réalité nouvelle, alors que Klee transcendait un possible réel. L'oiseau-feuille de Magritte est une invention pleine et entière, l'île de Paul Klee est une invitation au voyage. La nuance peut paraître frêle, mais la démarche diffère sensiblement. Concertée chez l'un, elle est réalisée avec art, prospective chez l'autre, elle se révèle par son propre langage.

Que sont les *Uhrpflanzen* (fig. 66) ? Des horloges végétales ou des fleurs cadrans ? La traduction met l'accent sur l'une ou l'autre composante de ce nouvel hybride qui associe la vie et la mécanique, mais qui figure également la mécanique de la vie, à savoir la durée. Les aiguilles n'indiquent pas cependant une heure commune et témoignent, au contraire, de la subjectivité du temps.

Cinq fleurs horloges, et quelques-unes encore en boutons, poussent sur le champ du papier selon leur fantaisie. Le dessin et la tonalité s'épousent. La couleur donne une profondeur au graphisme de ces moments distincts et apparents. Le bleu lilas s'accorde et sous-tend l'arabesque végétale.

Jean-Louis Ferrier note « le rapprochement de *Ur* (primordial, originel) et de *Uhr* (la montre) », et ajoute : « Le point de départ en est la célèbre plante originelle dont Goethe avait formé l'hypothèse, c'est-à-dire la plante dont la structure, selon lui, si l'on parvenait à la découvrir, serait explicative des structures qui existent dans le règne végétal tout entier » [7].

Ces *Uhrpflanzen* datent de 1924 et sont donc contemporaines – les fleurs – du *Manifeste* d'André Breton. Elles témoignent d'un « psychisme pur », mais non d'un « automatisme ». Paul Klee sera mêlé à la première manifestation du Surréalisme l'année suivante ; chacun néanmoins, et forcément, gardera ses distances.

L'horloge, symbole du temps, fille cadette du sablier, règne déjà chez Chirico. *L'Énigme de l'heure* [8] est arbitraire, elle s'impose dans son architecture sans âge comme l'œil du cyclope et se

[7] J.-L. FERRIER, *Klee ou l'ambiguïté créatrice*, in : *Paul Klee les années 20*, Paris, 1971, p. 17.

[8] Giorgio de Chirico, *L'Énigme de l'heure*, 1911, huile sur toile, 55 x 71 cm. Milan, collection particulière.

perd dans la nuit des temps. La montre de Salvador Dali, par contre, est molle. Le temps se plie, il est flexible et la montre se corrode sous l'urine des fourmis et des secondes.

Le temps nous saisit, s'impose à nous dès la naissance, calcule les étapes de notre vie, nous égrène jusqu'à la fin et ne cessera de continuer sa route. Les fleurs de Paul Klee sont souples, différentes l'une de l'autre ; animées comme celles de Grandville ? Peut-être. A chacun de cueillir.

> Vienne la nuit sonne l'heure
> Les jours s'en vont je demeure

C'est non loin de la Seine, en effet, au printemps des années soixante-dix que nous avons trouvé, ma compagne et moi, ces *Uhrpflanzen* aux cimaises d'une galerie. Elles auraient pu, tout aussi bien, pousser sur les bords du fleuve ou dans l'asphalte, à la naissance du trottoir où, le matin, s'écoule un ruisselet d'eau vive. L'heure qui nous retrouva dans la rue était calme, le trafic du boulevard Saint-Germain semblait lointain.

Les *Uhrpflanzen* ont exactement mon âge, leur cadran n'a pas bougé. Leur œil rond ou plissé me regarde sans ironie. Et pourtant, ce temps qu'est-il devenu ? L'important est d'en faire usage !

Berne, aujourd'hui, s'allonge comme un lézard sur une pierre chaude et un soleil vertical éclaire toute la circonférence de la fosse aux ours. Ces bons animaux se dressent et pivotent sur eux-mêmes pour gagner leur pitance. Un rire d'enfant les accompagne. Demain, nous irons contempler le Niesen [9], cette autre montagne pyramidale, celle peut-être du détachement de l'âme, et que Paul Klee aquarella si bleue qu'elle en rêve toujours.

1988

[9] Paul Klee, *Le Niesen*, 1915, mine de plomb et aquarelle, 17,7 x 26 cm. Berne, Kunstmuseum, Fondation Paul Klee.

FIG. 66. – Paul Klee, *Uhrpflanzen*, 1924. Dessin à l'huile sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Référence bibliographique

I. Image et poème

Peinture et poésie des origines a paru dans *Le Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n° 193-194, Bruxelles, 1992.

Diversité et permanence du poétique d'Antoine Wiertz à Jacques Charlier a paru, en traduction portugaise, dans le catalogue *A Máscara, A Mulher, A Morte : résistências poéticas*, Lisbonne, Culturgest, 1994.

De l'hypertrophie des objets chez Magritte est le texte de la communication faite au colloque *Signe poétique – Signe pictural*, Bruxelles, Vrije Universiteit, 1994, et publiée dans *Créis*, Bruxelles, 3, 1995.

Accueil d'Octavio Paz est le discours de réception prononcé à la séance publique du 9 novembre 1993 et publié dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 6e série, III, 7- 12/1993, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1993.

Francis Bacon et Alain Bosquet * a paru dans *Sources*, 10, Namur, 1992.

Ania Staritsky et la poésie partagée a paru dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Numéro spécial du 150e anniversaire de la Classe des Beaux-Arts et de la réorganisation de l'Académie royale de Belgique*, 6e série, VI, n° spécial, décembre 1995, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1995.

Poésie ouverte et non circontancielle * est le texte d'éditoriaux parus dans *Le Journal des Poètes*, Bruxelles, avril 1993 et juin 1994.

II. Présence au temps

Charles Degroux, ouvrier du réel est la préface à l'ouvrage *Charles Degroux et le réalisme en Belgique*, Monographies de l'art moderne, Bruxelles, Crédit Communal, 1995.

Willy Finch, entre Belgique et Finlande a paru, sous le titre *Willy Finch, un Maître de l'art en Belgique*, dans l'ouvrage *A.W. Finch 1854-1930*, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.

Ensor et l'Académie a paru dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 6e série, 1, 5- 9/1990, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1990.

Evenepoel et l'art de son temps a paru dans l'ouvrage *Henri Evenepoel 1872-1899*, Bruxelles, Crédit Communal, 1994.

Eugène Laermans, l'homme et l'horizon a paru dans l'ouvrage *Eugène Laermans 1864-1940*, Monographies de l'art moderne, Bruxelles, Crédit Communal, 1995.

Jules Destrée, un homme d'art * a paru dans l'ouvrage de J. TORDEUR e.a., *Jules Destrée le multiple*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 1995.

III. LES TEMPS REVISITÉS

La sculpture belge au XIXe siècle est la préface au catalogue *La Sculpture belge au 19e siècle*, Bruxelles, Générale de Banque, 1990.

Bruxelles, carrefour et creuset fin de siècle a paru dans l'ouvrage de Ph. ROBERTS-JONES (dir.), *Bruxelles fin de siècle,* Paris, Flammarion, 1994.

L'expressionnisme en Wallonie ou d'un expressionnisme sans bornes a paru dans l'ouvrage *Expressionnisme wallon*, Bruxelles, Crédit Communal, 1993.

La Jeune Peinture Belge ou les quelques mousquetaires a paru dans l'ouvrage *La Jeune Peinture Belge 1945-1948*, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.

Réflexion sur un musée a paru dans le *Bulletin de la Classe des Lettres*, 6e série, II, 10- 12/1991, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1991.

Timbre-poste et œuvre d'art est le texte de l'exposé fait à l'occasion de *Belgica 90* et publié dans la *Revue des Postes belges*, n° 2, 1991.

L'Europe des références a paru dans *La Revue générale*, 2, Ottignies, 1993.

« Le métier d'otage » et les leçons d'Alain Bosquet * a paru dans *La Revue générale*, 10, Louvain-la-Neuve, 1990.

L'académie, chambre de réflexion est le discours prononcé lors du 150e anniversaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique le 16 octobre 1992 et publié dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Bruxelles, LXII, 1993.

L'art et le monde d'aujourd'hui a paru dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 6e série, II, 1-4/1991, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1991.

Femme, modèle et créatrice est la préface au catalogue *Femme créatrice – Femme inspiratrice dans l'art belge contemporain*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1989.

IV. L'ESTAMPE VIVE

Petite chronique de la gravure en Belgique francophone a paru dans le catalogue *Belgische Grafik der Gegenwart*, Bielefeld, Karl Kerber Verlag, 1993.

René Mels graveur : des hauts-fonds du réel à ceux qu'on imagine a paru dans l'ouvrage de Ph. ROBERTS-JONES e. a., *René Mels ou les hauts-fonds*, Sint-Martens-Latem, Editions de la Dyle, 1994.

René Carcan et les feuilles solaires est la préface à *René Carcan. Catalogue raisonné*, Editions Domaniales, 1993.

Jacques Muller, du trait à la résonance a paru dans l'ouvrage *Jacques Muller. L'œuvre gravé*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1990.

Wisniewski et les multiples empreintes a paru dans l'ouvrage *Andrzej K. Wisniewski*, Monographies d'Artistes, Woluwe-Saint-Lambert, 1992.

V. DU PRÉTEXTE À L'AMITIÉ

Noblesse de Vanden Eeckhoudt est la préface à l'ouvrage de J. RUYTS-VAN RILLAER, *Jean Vanden Eeckhoudt 1875-1946*, Tielt, Lannoo, 1990.

Salvador Dali tel qu'en lui-même a paru dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 5e série, LXXI, 3-4/1989, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989.

Paul Delvaux et le temps suspendu est la préface à l'ouvrage de V. DEVILLERS, *Paul Delvaux. Le théâtre des figures*, paru dans la *Revue de l'Université de Bruxelles*, Bruxelles, 1992/1-2.

Guillaume Vanden Borre et l'œuvre en secret a paru dans l'ouvrage de Ph. ROBERTS-JONES e.a., *Guillaume Vanden Borre et l'œuvre en secret*, Bruxelles, Atelier Ledoux Edition, 1994.

Jo Delahaut, exigence et liberté a paru dans *Jo Delahaut*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française et Crédit Communal, 1990, suivi de la préface à l'exposition *Jo Delahaut*, Lasne, International Art Gallery, 1992.

Berthe Dubail et la quête du dialogue est la préface à l'ouvrage de S. GOYENS de HEUSCH, *Berthe Dubail*, Bruxelles, Fondation pour l'Art Belge Contemporain, 1991.

Éloge d'Hubert Juin * est le discours de réception prononcé à l'Académie Mallarmé, en réponse à l'allocution de M. Alain Bosquet, Paris, 25 juin 1989, et publié dans les *Cahiers de l'Académie Mallarmé*, n° 2, 1989.

Tombeau de Marie-Claire d'Orbaix * est l'hommage présenté au Théâtre-Poème à Bruxelles le 21 décembre 1991.

Hommage à Marcel Griaule et amitié à Luc de Heusch a paru dans *Cobra en Afrique. Revue de l'Université de Bruxelles*, Bruxelles, 1991/3-4.

Albert Ayguesparse, les marques d'un profil * a paru dans *Marginales*, n° 195-196, Bruxelles, 1980.

Georges Sion et les actes de l'amitié * est l'allocution prononcée le 3 décembre 1988 à l'Académie, publiée dans le *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, LXVI, Bruxelles, 3-4, 1988, et reprise en préface à *Georges Sion. Théâtre*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1989.

Réception de Georges Duby * est le discours prononcé le 8 octobre 1988 à l'Académie et publié dans le *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, LXVI, Bruxelles, 3-4, 1988.

Paul Philippot ou l'esquisse d'un portrait a paru dans l'ouvrage de P. PHILIPPOT, *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre*, Courtrai, Groeninghe, 1990.

Jacques Moeschal et les signes d'aujourd'hui a paru, en traduction japonaise, dans la revue *Kawaguchi, Public Art*, Japon, juillet 1994.

Pour un espace d'André Willequet a paru dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 6e série, III, 5-9/1992, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1992.

Fernand Verhesen : Propositions, naissance et vie * est la préface, co-signée par F. DE HAES et P.-Y. SOUCY, de l'ouvrage de F. VERHESEN, *Propositions*,

Bruxelles, Le Cormier, 1994, suivie de l'exposé fait au Théâtre-Poème à Bruxelles, le 13 octobre 1994.

Salah Stétié, l'autre côté brûlé du très pur * est le texte présenté au Théâtre-Poème à Bruxelles le 13 février 1993 et publié sous le titre *Brûlant de cela qui fut* dans *Sud*, n° 106-107, Marseille, 1994.

Préface pour Gaspard Hons * est le texte publié dans le recueil de G. HONS, *Le poème de personne,* Bruxelles, Pré aux sources, 1988.

Phases belgiques ou l'image au vif a paru dans l'ouvrage *Phases belgiques – courant continu*, Bruxelles, Crédit Communal, 1990.

VI. L'IMAGE RÉFLÉCHIE

Promenade avec Paerels est un texte inédit, écrit en 1994 en hommage à Hélène Paerels.

Bonjour Monsieur Mendelson a paru dans l'ouvrage *Marc Mendelson*, Monographies de l'art moderne, Bruxelles, ULB/GRAM, 1995.

Sur des paysages de Zimmermann est la préface au catalogue *Jacques Zimmermann. Itinéraires*, Schaerbeek, Hôtel Communal, 1995-1996.

Paul Klee ou les matinées de Berne a paru dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 5e série, LXXI, 5-12/1989, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989.

* Les textes suivis d'un astérisque ont été publiés sous le nom de Philippe Jones.

Index

Table des illustrations

Liste des sujets connexes

Cette liste reprend les titres des textes publiés dans les précédents recueils de l'auteur, à savoir : *L'Art majeur*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1974 (AM), *L'Alphabet des circonstances*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1981 (AC), *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989 (ID), et le présent ouvrage (ST). Le sujet principal est imprimé en gras ou mentionné entre crochets.

Du même auteur

- *La Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, Institut français de Presse, 1956.
- *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960.
- *La Caricature du second Empire à la Belle époque 1850-1900*, Paris, Le Club français du Livre, 1963.
- *Daumier. Mœurs conjugales*, Paris, Vilo, 1967. Aussi édition anglaise (Boston Book & Art Shop, 1968).
- *Ramah* (Monographies de l'Art belge), Bruxelles, Meddens, 1968. Aussi édition néerlandaise.
- *Du Réalisme au Surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux* (Belgique – Art du Temps), Bruxelles, Laconti, 1969. Aussi éditions anglaise et néerlandaise.
- *Magritte, poète visible* (Belgique – Art du Temps. Etudes et monographies), Bruxelles, Laconti, 1972.
- *Bruegel. La Chute d'Icare* (Les chefs-d'œuvre absolus de la peinture), Fribourg, Office du Livre, 1974. Aussi édition japonaise.
- *L'Art majeur*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1974.
- *Friedlaender. Tableaux, Bilder, Paintings*, Stuttgart, Manus Press, 1976.
- *Lismonde*, Bruxelles, Laconti, 1977.
- *La Peinture irréaliste au XIXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1978. Aussi éditions anglaise (Oxford University Press) et allemande (Munich, Hirmer Verlag).
- *L'Alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIXe et XXe siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts), 1981.
- *Van Lint*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1983.
- *René Carcan*, Bruxelles, Les Editeurs d'Art Associés, 1984.
- *André Willequet ou la multiplicité du regard*, Bruxelles, Labor, 1985.
- *Jos Albert*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1986. Edition trilingue.
- *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts), 1989.

- *Lismonde. Conversation avec Philippe Roberts-Jones*, Gerpinnes, Editions Tandem, 1992.
- *Octave Landuyt. Aurum Flandriae*, Zellik, Roularta Art Books, 1994. Edition quadrilingue.
- *Bruxelles fin de siècle* (sous la dir. de), Paris, Flammarion, 1994. Aussi édition néerlandaise (Gand, Snoeck-Ducaju).
- *Du Réalisme au Surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux* (Cahiers du Gram), éd. revue et augmentée, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1994.
- *Ivan Lackovic Croata, gravures*, Zagreb, Belus, 1994. Edition trilingue.
- *Eugène Laermans 1864-1940* (sous la dir. de) (Monographies de l'art moderne), Bruxelles, Crédit Communal et Snoeck-Ducaju, 1995. Aussi édition néerlandaise.
- *Histoire de la peinture en Belgique du XIVe siècle à nos jours* (présentation de), Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995. Aussi édition anglaise.
- *La Peinture abstraite en Belgique 1920-1970*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996. Aussi édition néerlandaise.

Table des matières

Copyrights des illustrations

ARAPB : pp. 378, 401.

Fondation P. Delvaux-St-Idesbald Belgium : SABAM, 1996 : p. 325.

Charly Herscovici c/o SABAM, 1996 pour Magritte : pp. 39, 46.

SABAM Belgique, 1996 : pp. 16, 29, 39, 197, 201, 232, 233, 257, 258, 266, 305, 307, 333, 355, 376, 383, 388, 405, 407, 418, 420, 422, 425.

Crédits photographiques

Bastin-Evrard, Bruxelles : p. 178.

Bibliotheca Regia, Bruxelles : p. 149.

D. Herremans et Académie royale de Belgique : p. 50.

Paul Hester, Houston : p. 39.

Nicole Hellyn, Bruxelles : pp. 355, 383.

IRPA-KIK, Bruxelles : pp. 23, 29, 80, 93, 107, 115, 131, 165, 191, 207, 221, 312, 325, 407, 425.

Jabon, Bruxelles : p. 376.

J. P. Martin et Collège de France : p. 359.

Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège : p. 113.

Musée communal d'Ixelles, Bruxelles : p. 87.

Musée Horta, St Gilles : p. 178.

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles : p. 215.

Statens Konstmuseer, Stockholm : p. 257.

The Museum of Modern Art, New York, 1996 : p. 16.

Luc Schrobiltgen, Bruxelles : pp. 41, 45, 46, 61, 65, 69, 128, 143, 173, 197, 201, 275, 277, 287, 289, 295, 299, 305, 307, 333, 336, 378, 394, 401, 405, 414.

Le Soir : p. 340.

V. G. Bild, Bonn : pp. 418, 420, 422.

Signes ou traces
Arts des XIXe et XXe siècles

Historien de l'art, poète et essayiste, Philippe Roberts-Jones est né à Bruxelles en 1924. Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique depuis 1985, il fut pendant vingt-cinq ans conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts, menant à bien la rénovation et la construction de leur principaux bâtiments. Auteur d'ouvrages sur la peinture, la caricature, ainsi que de monographies d'artistes et de nombreux recueils, il obtint le Grand Prix du Rayonnement français et le Grand Prix de Poésie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre. Professeur émérite à l'Université libre de Bruxelles, où il a créé la chaire d'art contemporain, il est membre de diverses Académies dont l'Académie royale de Langue et Littérature françaises, l'Institut de France, l'Académie européenne des Sciences, des Arts et des Lettres, ainsi que de l'Académie européenne de Poésie.

Le présent volume fait suite à deux ouvrages publiés par l'Académie royale de Belgique : *L'alphabet des circonstances*, paru en 1981 et *Image donnée, image reçue*, paru en 1989. Ph. Roberts-Jones y a rassemblé des textes rédigés à diverses occasions qui traitent de la création artistique, du destin de l'œuvre d'art et des amitiés qui le lient aux artistes, écrivains et critiques d'art.
L'auteur évoque les « affinités électives » entre poésie, peinture et gravure, mais aussi ces sculpteurs et peintres belges qui, à la fin du XIXe siècle ont ouvert la voie à un nouveau langage formel.
Ph. Roberts-Jones passe aussi en revue, à travers leurs représentants, les grands mouvements artistiques qui en Belgique, ont marqué notre siècle : l'expressionnisme, le surréalisme et l'art non figuratif.

ISSN 0378-7923
ISBN 2-8031-0131-9

Prix : 1600 FB