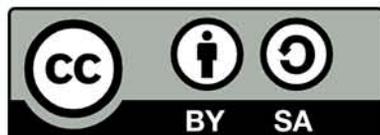


Philippe Roberts-Jones



De l'espace

aux reflets

Académie royale de Belgique

Classe des Beaux-Arts

Philippe Roberts-Jones

De l'espace aux reflets

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

CLASSE DES
BEAUX
ARTS

De l'espace aux reflets

Philippe Roberts-Jones

De l'espace aux reflets

Arts et lettres



CLASSE DES BEAUX-ARTS

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

Mémoire de la Classe des Beaux-Arts
Collection in-8°, 3^e série
Tome XXIII
2004

© 2004, Académie royale de Belgique

Toutes reproductions ou adaptations totales ou partielles de ce livre,
par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie ou microfilm,
réservées pour tous pays.

N° 2024 Dépôt légal 2004/0092/15

ISSN 0378-7923
ISBN 2-8031-0209-9

Communications s.p.r.l.,
imprimeur de l'Académie royale de Belgique, Louvain-la-Neuve

Diffuseur : Académie royale de Belgique
Palais des Académies
rue Ducale, 1, 1000 Bruxelles
Tél. 32/2/550.22.06 - 32/2/550.22.21
Fax 32/2/550.22.05
e.mail : arb@cfwb.be

Préface

Réunir des textes, c'est choisir, c'est aussi leur trouver des affinités. La vie est-elle composée de chapitres ? Mettre de l'ordre est forcément une démarche *a posteriori*. L'enchaînement se fait sans point final à la phrase et sans lettre capitale au début de la suivante. Même lorsque l'on dort, les neurones veillent. Ils reflètent l'espace que l'on occupe.

Il y a, bien sûr, les rencontres, les accidents. Sont-ils toujours imprévisibles ? S'agit-il d'un manque d'attention, de prévoyance ? Sans être devins, certains pressentent. Il y a des proximités, mais aussi l'estime, le respect d'une option, d'une attitude, d'un savoir-faire, s'accordant au but poursuivi, et qui diffèrent de ce qui retient par priorité le regard. Michel-Ange ou Raphaël, Paul Klee ou Picasso. Et si le *et* remplace le *ou*, la réflexion est intervenue. Celle-ci est indispensable pour ne pas vivre que sur des impulsions, au nom de la mode et de la fuite en avant, de la course aux mirages.

Ne rien rejeter sauf l'attrape-nigaud et celui-ci, en tout genre, attend au coin des rues. Pouvoir le classer comme tel, tout en restant disponible à une éventuelle révision. Pourquoi pareille précaution oratoire ? Parce que le monde tourne trop vite, sans qu'une attention suffisante puisse ancrer le choix.

Rester disponible ne veut pas dire rester neutre. Reconnaître un langage visuel, auditif, intellectuel ou tactile, n'implique pas qu'il faille n'en comprendre que son apparence. Un portrait reste

un portrait, mais au-delà de la ressemblance, il y a l'acuité d'un esprit et les infinies nuances de l'expression, l'ouverture au dialogue ou la porte fermée aux aveux – *Madame de Récamier* vue par Louis David et le *Pape aux hiboux* de Francis Bacon – on conçoit aussi que la *Tour de Babel* offre un obstacle à l'horizon comparable à celui du *Démon de la perversité* chez Magritte.

À l'infini, l'émotion se répercute loin des chansonnettes d'une époque. Mais de nouveaux langages peuvent intervenir, hier la photographie et le cinéma, de nos jours l'ordinateur permet la création d'images qui dépassent, semble-t-il, en potentialités toutes les foires à la brocante où la juxtaposition d'objets demeure hasardeuse. Non que le hasard soit à rejeter. Souvenons-nous de la « rencontre fortuite », chère au surréalisme, c'est à partir d'elle souvent qu'une œuvre s'élabore. La *Roue de bicyclette* ou l'*Urinoir* de Duchamp nous semble toujours un aboutissement, le cul-de-sac d'une démarche, et non le point de départ. Le silence de son auteur n'est-il pas un acquiescement ?

D'autres chemins se sont alors ouverts et l'aujourd'hui se voit surchargé de tentatives plus aléatoires que fécondes. Elles éveillent néanmoins l'attention, voire l'espoir. Les filets du temps sont ainsi faits que les mailles retiendront l'essentiel et laisseront s'échapper le menu fretin.

Ici, dans ce recueil, des œuvres, des artistes qui ont déjà marqué l'histoire de leur vision ou de leur savoir-faire, des hommes qui ont compté par leur justesse de vue, des commentaires que la vie des sens suscite. Ne sait-on pas que la forme, les mots et les couleurs traversent l'univers, le temps que la lumière les saisisse ?

Juin 2004

I

D'un monde ouvert

D'un monde ouvert

Universalisme et multiculturalisme

Toute frontière abolie... Puisque création et limite sont antinomiques, faire, découvrir ou créer impliquent un mouvement, donc la rupture d'un état. La frontière est, pour celui qui invente, l'obstacle à transgresser. Selon cet esprit, le franchissement ne peut être qu'un progrès, la conquête d'autre chose, qui se situe en avant, au-delà d'un point commun d'arrivée, d'où, en art, la notion d'avant-garde.

Cette attitude de guetteur, cette volonté d'appréhender, et non plus seulement de traduire, caractérise l'acquis du siècle qui s'achève. Son ouverture à l'universel, tant géographique que chronologique, mêlant cris et citations, sondant les apparences du monde et le théâtre intérieur, s'efforce d'installer l'homme au centre d'un espace-temps, aiguilleur en quelque sorte de tous les trajets possibles.

Ce qui était dit suivant des règles et des coutumes est remis en cause, voire systématiquement contesté par un désir de mieux connaître et surtout d'en savoir plus. Le souci de l'expression, le confort d'un vêtement, n'enrobe que le vide et se voit rejeté par celui pour qui l'innovation importe seule.

La révolte répond davantage à la recherche d'une émotion profonde, d'une expérience vécue, d'un langage accordé que du simple rejet d'une défroque usée. Le phénomène, par exemple, s'affirme dès la fin du siècle dernier en peinture, de Cézanne à Van Gogh, de Seurat à Munch.

Si l'ordre établi est toujours difficile à renverser, les coups de boutoir portés par le Romantisme déjà, les *Casseurs de pierres*

de Courbet, le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet ou le *Soleil levant* de Monet avaient sensiblement ébranlé l'édifice académique. La beauté devient, selon la formule célèbre de Lautréamont, une « rencontre fortuite », aléatoire, dirait-on peut-être aujourd'hui¹. Et Gauguin ne déclarait-il pas : « L'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui en résultera »²? Redon, lui, nuanceait : l'œuvre est « le ferment d'une émotion que l'artiste propose »³.

Ouverture donc, qui va s'élargissant, fauves, cubistes, subjectivisme de la couleur, synthétisme de la forme ; quant aux objets ethnographiques d'Océanie et d'Afrique, ils acquièrent, à juste titre, la dignité d'œuvres d'art et fécondent l'Occident (fig. 1). Mais au questionnement des moyens d'expression succède, dès 1913, la mise en cause même de l'art par Marcel Duchamp et les manifestations dadaïstes. Dès 1924, André Breton offre une pleine liberté, « automatisme psychique pur », déclare-t-il, et l'inconscient prend le pouvoir⁴.

La démarche créatrice a ouvert les portes aussi bien sur l'au-delà du perçu que sur l'en-deçà du senti, et les mouvements artistiques ne connaissent plus de barrières. Les cultures se mêlent en échanges réciproques, empruntant des compositions formelles, dont on ignore le sens, pour la seule émotion esthétique qu'elles recèlent, recherchant l'étrange, le bizarre, recherchant aussi la pureté dans le dessin d'enfant, l'art dit naïf ou le folklore, recherchant le pathétique ou l'angoisse dans l'art des fous.

Une quête du surprenant et du jamais vu s'établit ainsi, qui se fait règle à son tour et créera son académisme. À l'enrichissement indéniable du multiculturel se substitue une surenchère de la trouvaille. À l'ivresse du nouveau succède la fabrication de l'inattendu.

Mais notre siècle fut aussi l'artisan de langages ou d'expressions à volonté universelle. Deux exemples : l'art abstrait et le surréalisme. Le premier est un langage de lisibilité commune, mais qui n'exclut en rien les accents particuliers, et, en un deuxième temps, investira la pulsion du lyrique et de l'informel. La surréalité est une quête des profondeurs qui découvre les cou-

¹ LAUTRÉAMONT, *Chants de Maldoror*, chant VI, strophe 3.

² P. GAUGUIN, *Oviri*, Paris, 1974, p. 40.

³ O. REDON, *À soi-même*, Paris, 1922, p. 100.

⁴ A. BRETON, *Manifeste du surréalisme*, in : *Œuvres complètes*, (Pléiade), I, 1988, p. 328.



Fig. 1. – Paul Gauguin, *Nave, Nave Fenua*, ca 1985. Xylographie en couleurs.

rants fonciers du psychisme et du vécu selon des fantasmes individuels.

L'un et l'autre furent exploités à travers la planète, et le sont encore, non sans périodes de volonté dominante. Il semble d'ailleurs que l'intensité de l'émotion décroît avec son exploitation et dégénère lorsqu'elle devient matière à consommation, c'est-à-dire marchandise. Aussi, pour répondre au besoin de denrées nouvelles, la société retrouve ses produits transposés, et le Pop Art américain offre les *Campbell's soup cans* d'Andy Warhol et les hamburgers géants d'Oldenburg, tout comme le Nouveau Réalisme présente les voitures compressées d'un César ou les accumulations d'un Arman.

L'art conceptuel, quant à lui, en réaction à l'évidence du matérialisme, provoque le jeu intellectuel, conquiert rapidement son champ artistique, mais se fera piéger par les commentaires, jusques et y compris l'autojustification, et les trouvailles, inventions ou installations feront l'objet de reportages photographiques, d'enregistrements vidéo et d'inventaires de toutes sortes. Le bon mot se voit épinglé comme un spécimen d'entomologie et le canular momifié dans un plexi glacé. Au XX^e siècle, tout fait farine au moulin ; mais la démarche, souvent heureuse, perd son espace ludique, comme un geste qui se fige.

Si la mondialisation de la recherche peut stimuler le désir de découvrir les *terrae incognitae* inépuisables de l'univers et de l'humain, sa traduction dans le registre de l'art n'en retire pas que des effets bénéfiques. Les moyens de diffusion emprisonnent la création dans des orientations précises, parce que considérées rentables. Ainsi une dilution par la mode risque-t-elle de niveler ou d'exacerber l'une ou l'autre tendance que l'on souhaite promouvoir, et de rendre plus difficile encore l'écoute d'une originalité réelle qui se situe hors circuit.

La réalité d'une langue internationale au niveau scientifique est évidente, puisqu'un tel souci répond à la nécessité de l'information ou d'un *status quaestionis*. Le langage pour l'artiste est création en soi, il ne peut donc être interchangeable. L'unification réduirait ici les ressources de l'identité et le nécessaire cheminement de sa quête. Dans le registre de l'expression sensible, sa force comme son nuancement requièrent donc des spécificités ou encore un rapport aux sources. Ceci peut expliquer aujourd'hui, dans le domaine politique, la résurgence des tendances régionalistes. Le phénomène n'est pas nouveau ; faut-il rappeler, dans les périodes d'inquiétude de la Seconde Guerre mondiale,

la publication d'ouvrages sous le titre de *Contes et légendes*? Le besoin d'un terreau natal s'affirme non seulement lorsque la création se manifeste sous forme d'une langue parlée ou écrite, mais également dans le domaine plastique.

Ainsi le problème que pose, dans l'œuvre de Constantin Brancusi, la superposition de socles, dont le sculpteur se sert souvent pour mettre en exergue ses créations lumineuses, pourrait-il faire croire à un emprunt au vocabulaire de l'art africain. Cette parenté ne peut être écartée, de même que l'on s'interroge sur le rôle précis de ces socles, qui partage la critique entre ceux qui ne leur accordent qu'une valeur décorative et ceux qui les intègrent dans l'œuvre comme partie constituante de celle-ci. Le caractère combinatoire de ces éléments justifie la discussion⁵. Or, souvenir d'un voyage récent, de tels jeux formels se retrouvent dans les éléments ornementaux de porches en bois que l'on voit encore dans les Carpathes.

Un artiste ne cherche-t-il pas l'évidence à travers la mise à jour d'un bagage personnel, ne veut-il pas s'accorder individuellement à un universel dans lequel il se projette à travers des règles, des formes, des agencements, acceptés ou transgressés, ne s'efforce-t-il pas enfin de transcender les données initiales pour les porter à un degré de décantation qui les charge d'une présence nouvelle, parce que libérée? Toute autre démarche s'inscrit dans un chemin déjà tracé.

Un second exemple relève également du monde de la sculpture. Il existe au Zimbabwe une école contemporaine de sculpture en pierre, qui renoue avec une tradition vieille de plusieurs siècles. Or, les premiers exemples que j'en vis évoquaient pour moi Zadkine et Lipchitz, et l'on sait ce que ces sculpteurs, que le cubisme a marqué, doivent aux arts dits primitifs. D'après les informations glanées, il semble bien que la nouvelle génération ait été encouragée par un marchand, lui-même amateur de l'art cubiste, et cette tendance renouait ainsi avec des racines originelles. Un tel effet boomerang, en quelque sorte, n'est pas sans intérêt⁶. En revanche, l'implantation en Afrique ou ailleurs de l'esthétique occidentale, réaliste ou saint-sulpicienne, s'est révélée catastrophique, et l'on peut craindre aujourd'hui que le tou-

⁵ F. TEJA BACH, *Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture*, in : *Constantin Brancusi 1876-1957*, Paris, 1995, pp. 28-30.

⁶ Ph. ROBERTS-JONES, *L'Europe des références*, in : *La Revue Générale*, février 1993, p. 24.

risme favorise non le retour aux sources, mais une figuration faussement exotique.

L'individu crée parce que tel est son sort. Il cherchera à être entendu, d'où la tentation d'un langage commun, donc universel. Il en existe sans doute. Les grands concerts rock semblent l'indiquer puisqu'ils font résonner leur rythme binaire à travers la planète. Mais l'autre est toujours différent. Michel-Ange s'adressait à tous, Van Gogh aussi. Le premier fut entendu des siens, le second devint suicidaire. Tous deux atteignirent des sommets. Tous deux ont figuré leurs semblables de manière différente.

On peut aujourd'hui encore – et ce fut fait récemment⁷ – chercher la continuité d'un siècle à travers la figuration, à travers la mise en scène de l'homme, témoin universel s'il en est. L'image qui en résulte est celle de l'homme mis en question, en cause, celle de la condition humaine. La vision relève alors de l'expressionnisme ou du constat, déformée ou soumise à un cadrage photographique, ou encore l'un et l'autre à la fois, telle la fresque de Federico Fellini qui domine peut-être notre temps. Mais la même permanence d'un parcours peut se faire selon l'expression du rêve, de l'insolite, de la forme, de la couleur, de l'objet. L'universalité du siècle a comme corollaire la diversité ; le multiculturalisme offre l'infini reflet de ses miroirs teintés.

Tous les parcours sont possibles, que l'on suive les arguments plastiques de Kandinsky ou Mondrian à Dewasne ou Hartung, en passant par Pollock et Rothko, Fontana ou Manessier, que l'on se confie au rêve de Redon, aux poèmes de Klee ou de Magritte, aux cocktails de Rauschenberg, que l'on passe des collages de Schwitters à ceux de Matisse, du *Guernica* de Picasso aux obsessions de Bacon, que l'on ait pu s'étonner, hier, de l'urinoir-fontaine de Marcel Duchamp ou, aujourd'hui, du Reichstag emballé par Christo, la liste est infinie, de l'invention au maniérisme, de la création à la trouvaille répétitive et académique. Parcours de la création nécessaire à tous les arts, de James Joyce et Virginia Woolf à Faulkner, Simon ou Semprun, d'Eliot à René Char ou Juarroz, d'Ibsen à Beckett, de Debussy au dodécaphonisme et de Varèse à Boulez, de Le Corbusier à Pei et aux recettes, hélas, du post-modernisme.

⁷ *Identité et altérité, image du corps de 1895 à 1995*, Biennale de Venise 1995.

Mais l'art, la recherche comme la création, c'est la manière dont l'objet est appréhendé, traité, traduit, dévoyé, recréé, décomposé ou reconstruit, et l'on peut multiplier méthodes, approches ou traitements. Ce qui importe est l'urgence et la nécessité de celui qui conduit, contrôle et mène le travail à bien. L'essentiel est l'intensité du regard inquisiteur et de la faculté imaginative qui découvre et crée.

L'expression du vivant s'affirme toujours par un renouvellement ou des modifications de formes, d'apparences, d'éclats ou de nuances, de sonorités ou d'appels. Plus larges sont les ondes, plus riches les résonances. Dans leur majorité, les artistes novateurs furent plus ouverts aux apports que soucieux de défendre le bien-fondé de règles *a priori* ou de théories à démontrer. Il semble en être de même pour l'homme de science. Le parallélisme des deux sensibilités se retrouve aujourd'hui dans l'approche que l'un et l'autre ont de l'objet, plus intuitive que spéculative, moins strictement expérimentale. Reste la vérification dans le concret, à savoir, pour l'artiste, le langage qui exhausse l'apport. Les qualités majeures de l'homme ne doivent-elles pas être l'écoute et le dialogue, pour canaliser la rapidité de l'information et l'imposition de l'image? L'essentiel recours du créateur n'est-il pas le temps de la réflexion pour identifier tout signal, donc tout signe de vie? L'homme de science et l'artiste sont, je crois, d'un alliage proche et de même trempe.

1995

La restitution des biens culturels

Une restitution des biens culturels doit avoir lieu s'il y eut à la base de leur acquisition une transaction illicite ou un abus de confiance. Cette affirmation me paraît acquise. Les faits doivent être prouvés et la demande doit être introduite en un temps précis. Ce dernier point semble poser problème. Or, les plus importants musées d'Occident ont déclaré en octobre dernier à Munich que « les objets acquis à une période antérieure (...) – objets achetés, reçus ou partagés – sont devenus partie intégrante des musées qui en ont pris soin et, par extension, partie du patrimoine des nations qui les ont hébergés »¹.

Dans un esprit de plus large ouverture, j'irai plus loin, ne me limitant pas au droit du propriétaire selon l'adage « possession vaut titre » ou en arguant de la prescription, mais en affirmant que tout objet de haute qualité appartient au patrimoine universel par l'action qu'il a exercée sur la culture et la sensibilité mondiales.

Nous savons tous que l'objet de culture est le meilleur des ambassadeurs. Lorsque j'ai appris, en tant que belge, que *L'Entrée du Christ à Bruxelles* de James Ensor était achetée en Amérique par le Getty, j'en fus triste car j'avais souhaité pendre cette œuvre au musée de Bruxelles lorsque j'ai ouvert le musée d'art moderne en 1984. Je me suis cependant consolé en pensant que ce tableau démontrerait outre-Atlantique l'audace et la novation

¹ *Le manifeste des musées*, in : *Le Journal des Arts*, n° 161, 20 décembre 2002 - 9 janvier 2003, p. 4.

de l'art belge au XIX^e siècle. Ce fut, de plus, un Américain qui, le premier écrivit, en 1954, qu'Ensor était, en son temps, le premier peintre moderne avant Van Gogh et Gauguin². Nul n'est prophète en son pays, on le sait.

Si la Grèce rayonne, c'est partiellement dû au fait de l'éparpillement de sa statuaire tous azimuts. Pour citer Germain Bazin, « pendant des siècles, à l'Occident, Rome avait masqué la Grèce. À la fin du XVIII^e siècle, les érudits, les diplomates, les collectionneurs découvrirent émerveillés les pures créations de l'Hellade, dont les formes jusque-là n'avaient pu être entrevues qu'à travers les interprétations romaines »³. La redécouverte de l'art grec fut donc la conséquence de regards extérieurs et non internes. Obtenir aujourd'hui, plus de cent soixante-dix ans après l'Indépendance de la Grèce elle-même, suite à son insurrection et à la volonté de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne, est une prise de conscience assez tardive. Sans doute s'agit-il d'un souci louable de bien des Grecs, dont Melina Mercouri, mais n'est-ce pas avant tout un signe de chauvinisme, que je qualifierais de regrettable, dans une Europe qui tente de se construire. La Grèce aujourd'hui n'est plus celle de Périclès d'une part et sans lord Elgin de l'autre, peut-être ces chefs-d'œuvre n'existeraient-ils plus. Chacun dans l'histoire de son pays a vécu des périodes iconoclastes ou des retours à une certaine barbarie. Ainsi, avec la christianisation, le Parthénon devint un monument désaffecté, « consacré au culte byzantin, le temple et ses sculptures païennes subirent de graves mutilations »⁴. Songeons aussi tout récemment aux bouddhas géants de l'Afghanistan.

Ceci dit, si les marbres revenaient en leur lieu de naissance, ce ne serait pas pour orner l'Acropole, vu la pollution contemporaine. Les sculptures de l'Erechteion, qui, elles, ne furent pas enlevées (sauf une), sont remplacées aujourd'hui, pour les mêmes raisons, par des copies et l'ensemble n'a rien perdu de son effet. Dans l'Antiquité d'ailleurs, la copie valait l'original au niveau du respect et de la valeur symbolique, bien que variable

² A. H. BARR, *Maîtres de l'Art Moderne*, Bruxelles, 1955, p. 34 ; la première édition américaine date de 1954.

³ G. BAZIN, *Le temps des musées*, Liège, 1967, p. 201.

⁴ R. H. MARIJNISSEN, *Les marbres de lord Elgin. Les traitements de conservation dans leur contexte historique*, in : *Nuances*, n° 24, juin 2000, p. 4.

sans doute quant à l'esthétique. De nos jours, on copie sans problème à l'identique.

Mais passons sur ce cas et voyons les conséquences évidentes d'un pareil retour à la case départ et qui constitueraient un grave précédent. Un grand nombre d'œuvres d'art dans les collections publiques d'Occident devrait alors changer d'inventaire et peut-être pas celles que l'on pourrait espérer. Aucune chance pour les Bruegel de Vienne d'être accrochés à Bruxelles ; ils furent en leur temps dûment achetés ou offerts. Par contre, nous avons à Bruxelles un superbe Guardi que Napoléon nous confia en 1811 après avoir créé le Musée des Beaux-Arts en 1801. Vous me direz qu'il s'était lui-même pas mal servi au départ. Mais à ouvrir de tels dossiers, on ne saurait plus où donner de la tête !

Pourquoi s'arrêter aux marbres du Parthénon ? Et le temple d'Égine à Munich, dont les frontons furent achetés par le prince de Bavière en 1811, ou la *Vénus de Milo* acquise par les Français en 1820 ? Le Parthénon constitue cependant un cas exemplaire, même lord Byron en son temps regrettait l'enlèvement des sculptures. Et de fil en aiguille on pourrait imaginer un tribun du populisme florentin réclamant la *Mona Lisa* de Léonard de Vinci et s'écriant : comment un chef-d'œuvre de l'art italien peut-il être détenu hors de ses frontières et acquis dans des conditions mal définies par l'histoire⁵ ?

Il faut, aujourd'hui, prendre des mesures pour aujourd'hui et non pour hier sous peine d'ouvrir une boîte de Pandore politique. Au nom de quels critères, et dans quelles conditions de conservation et de sécurité des œuvres, faudrait-il donner suite à d'éventuels transferts et non à des restitutions car, pour restituer, il faudrait démontrer soit un vol, soit un abus de propriété. Nous ferions la fortune des avocats. S'il s'agit d'un accord politique, encore faudrait-il qu'il soit juste, admis de tous, et non de circonstance et dès lors objet de remise en cause à son tour.

Le trafic illicite doit être sanctionné naturellement puisqu'il est illicite. Les fouilles doivent être protégées. Faut-il pour autant interdire l'exportation des œuvres ? La qualité d'universalité d'une œuvre doit pouvoir s'exercer et une thésaurisation serait néfaste. Si un masque africain n'avait pas cessé d'être, vers 1905, un fait purement ethnographique, pour devenir sous d'autres

⁵ Exposition *La Collection de François 1^{er}*, Paris, Musée du Louvre, 1972, p. 17-18 ; P. C. MARANI, *Léonard de Vinci*, éd. Actes Sud/Motta, 1999, p. 187 et ss.

yeux, ceux de Picasso ou de Kirchner, une œuvre d'art – ce qui fut confirmé par le philosophe allemand Carl Einstein dans *Negerplastik* en 1915⁶ – il se peut que l'art africain et d'autres manifestations d'arts premiers auraient disparu, mangés par les termites ou remplacés par de l'art saint-sulpicien fabriqué au sein d'un autre continent.

La restitution ne peut donc être rétroactive, ce serait la mort des musées, dès lors la fin de l'histoire de l'art et du libre rayonnement de la culture. Ce que la Belgique peut faire est de créer un centre d'étude et de réglementation de ces problèmes.

2003

⁶ Cité in Ph. ROBERTS-JONES, *Liberté plastique et dialogue Nord-Sud*, in : *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, 1989, p. 199-201.

L'objet ne sera tel

à Anne-Marie et Roland

Y a-t-il une différence fondamentale entre objet d'art et œuvre d'art? Le premier garde fréquemment une connotation réductrice que sa nécessité d'être, souvent utilitaire, ou sa multiplication éventuelle encourage et ramène à la catégorie des arts dits mineurs, d'intérêt secondaire ou de moindre importance selon le dictionnaire. Et pourtant, le Vase François, l'Autel portatif de Stavelot, la Salière de Benvenuto Cellini, une commode de Crescent, se situent-ils en retrait, dans l'histoire de l'humanité, de toutes les Vierges et Enfant peintes pour toutes les églises de la Chrétienté? La répétition académique ou saint-sulpicienne est-elle œuvre majeure parce que le fait d'un artiste patenté et non le produit d'un métier artisanal? La ségrégation en tout genre a la vie dure.

Cette question, malgré les définitions, les exigences du savoir-faire, malgré la différence de la destination ou de l'usage, ne résiste pas cependant à la réalité physique de l'un et de l'autre lorsqu'un plein aboutissement se révèle. Lorsque, en d'autres termes, la chance, le génie, le gramme de hasard ou « l'heureuse surprise » suivant Valéry, permettent l'éclosion de l'inexplicable. Le souci de créer étant cette cible imprécise à cerner, voire même à discerner.

L'objet de l'art participe d'une connaissance et de la transmutation du désir en une expression toujours relative. Désir ou nécessité, ces notions peuvent s'accoupler en création, mais le « modèle intérieur » ne verra jamais, ou rarement, le jour sous la multiplicité de ses angles de vue potentiels. L'artiste et aussi

l'artisan – il faut sans doute être déjà celui-ci pour devenir celui-là – doivent connaître sans cesse cette provocation pour répondre au meilleur d'eux-mêmes et renvoyer la question qui les hante à tous ceux qui passent et qui pourraient s'arrêter.

L'objet ne sera tel que si la main saisit.

*
* *

L'appréhension d'un objet participe de la séduction qu'il exerce, du questionnement qu'il éveille en vue de le nommer et du désir enfin de le saisir. De le prendre manuellement, de le comprendre, de le faire sien par l'intelligence, de l'intérioriser, de l'installer alors dans son monde à soi.

La curiosité se voit ainsi très vite dépassée pour céder la place à l'amour, à la passion. Le collectionneur doit traverser les différents stades de l'intérêt, de l'amateur au connaisseur, sans verser pour autant dans les excès de la spécialisation ou du scientisme, balançant l'œil d'un égal poids entre savoir et intuition, retrouvant en quelque sorte le mystère même de la conception de ce qu'il regarde et découvre pour qu'un dialogue s'établisse.

Réunir les plus belles œuvres et les objets les plus rares, parce qu'ils sont étiquetés tels, peut être enviable, mais sans mérite, puisque l'éventuelle accumulation relève des seuls moyens d'un compte en banque adéquat et répond au désir de paraître ou à un jeu spéculatif, toujours aléatoire.

Toute autre est la découverte soit dans le présent – là aussi le jeu est très ouvert – soit dans le passé, dans ce qui fut et qu'il faut déceler dans le vaste grenier de l'oubli, des limbes et du purgatoire à l'enfer. La révélation est hors du temps. Dans l'univers de l'art un chemin de Damas peut appartenir à hier comme à demain. L'avant-garde, dès qu'elle se déclare, est déjà historique. Mais l'œuvre qui mérite ce terme, appellation contrôlée ou non, porte-t-elle un millésime fixe ou définitif ?

Il y a toujours, quelque part, une appartenance, mais la durée elle-même connaît des éclipses et des regains. Les quartiers de la lune n'annulent pas son volume permanent. Le temps remodèle et revoit l'objet que l'artiste crée, fabrique, cisèle. Si l'objet est saisi dans l'irréversibilité du temps qui l'a vu naître, il lui échappe lorsqu'il se voit entraîné dans le sillage d'un nouveau regard.

En son temps déjà, le sort de toute chose est tel puisque tous ceux qui regardent, le voient, chacun, avec quelque différence. Hors de son époque, la disponibilité s'accroît peut-être dans une nouvelle perspective chronologique, enrichie ou ignorante, située dans une tradition ou coupée de ses racines. L'objet qui préexiste reprend alors une existence dans un autre présent.

*
* *

Les objets signifiants de l'Art Nouveau ont connu, après une brillante efflorescence dans les dernières décennies du XIX^e siècle et au seuil du XX^e, un désintérêt croissant, voire un rejet et, ensuite, un obscur oubli. Les avant-gardes, attisées par l'expressionnisme de Matisse à Kirchner, le cubisme de Braque à Picasso, l'abstraction de Kandinsky à Mondrian, et la subversion dadaïste de Duchamp à Schwitters, vont dominer la scène artistique et créatrice d'un monde bouleversé par la guerre, les conflits sociaux, la remise en cause des fondements et des principes de la société bourgeoise incarnée par le siècle précédent.

Les orientations, les tendances, les écoles, les chapelles se succèdent dans le royaume des arts devenu le siège d'une révolution quasi permanente, d'une obsession de la découverte, d'une vision autre, tant par les sujets que par les moyens, qui relèguent aux greniers ou aux caves toutes les réalisations antérieures qu'elles ne pouvaient considérer comme annonciatrices de leur désir de changement.

Et pourtant, que de rêves déjà, que d'expériences portées à terme en ces temps d'Art Nouveau que la dénomination déjà signifie. Mais, connue et appréciée que d'une élite, fruits raffinés, souvent précieux, requis par quelques-uns, la production de ce temps ne connaîtra qu'une audience limitée. Il ne s'agit pas, cependant, de témoins isolés. L'Art Nouveau est un style qui se déploie dans tous les registres, architecture et décoration intérieure, peinture et sculpture, céramique, verre, couverts, bijoux ; de la structure à l'ornement, les éléments se répondent et débouchent sur un art total.

Pour retrouver tout cela dans les encombrements contemporains, il faut savoir discerner, faire preuve d'éclectisme. Une certaine passion s'impose. La collection Gillion Crowet en témoigne, par l'abondance et la diversité, essentiellement par la qualité du choix.



Fig. 2. – Émile Gallé, *Papillons de nuit*, 1889. Vase en verre coloré et gravé.
Collection privée.

*
* *

Tracer un parallèle entre les arts plastiques et l'écriture, lorsque l'une n'est pas l'illustration des autres, prouve l'existence commune d'un angle de vue, d'une sensibilité, d'un style. Se servir de Mallarmé comme échelle de référence – ce que Michel Draguet pratique dans son essai avec un parfait bonheur – est le meilleur des étalonnages. Le problème du livre, de la page blanche et de la disposition de l'écrit sur celle-ci sont des éléments qui s'enchaînent et dont tout décor artistique, ou animation de surface, vit les échos.

Les relations intimes de la poésie et de l'art au XIX^e siècle sont profondes, de Baudelaire à Mallarmé, et se prolongeront avec Apollinaire, Breton et Char. Le Symbolisme et l'Art Nouveau connaissent des recherches, des entrevues et des accomplissements proches. Si l'on prend, dans le temps ici retenu, deux sommets de la création, Fernand Khnopff et Émile Gallé, leur évocation trouvera, dans la poésie qui leur est contemporaine, de très justes accords.

Ainsi du dernier, ce que je nommerais le *Vase bleu aux papillons de nuit* situe-t-il, au crépuscule ou à l'aurore, les termes de son empire (fig. 2). Volume simple, sujet simple, gamme simple, du bleu nuit au bleu céleste, mais où la matière et ses accidents, ses matités, ses transparences offrent à son volume le mystère d'une lecture de la surface ainsi que le secret, à première vue, de ce qu'il pourrait contenir. Ce creux, conçu pour l'eau et les fleurs vers lesquels bombix ou autres nocturnes s'en iraient butiner, Maurice Maeterlinck ne viendrait-il pas y lire ?

Je regarde d'anciennes heures,
Sous le verre ardent des regrets ;
Et du fond bleu de leur secret
Émergent des flores meilleures.¹

Toute l'œuvre de ce magicien de la pâte de verre que fut Gallé – Proust le nommait « peut-être notre poète le plus génial »² – ne pourrait-elle pas se décliner aussi à travers ses tonalités, ses nuancements, ses reflets, ses textures, par quelques vers cueillis dans *Les Vies encloses* de Georges Rodenbach ?

¹ M. MAETERLINCK, *Verre ardent*, in : *Serres chaudes*.

² M. PROUST, *Impressions des Salons*, in : *Le Mensuel*, mai 1891, p. 47.

De la lune et de l'eau qu'on aurait mis sous verre.

...

Parmi leur verre glauque a ruisselé le soir ;

...

Transparence de l'âme et du verre complice,

...

Pour n'être qu'un seul sommeil moiré de rêves !

...

Fenêtre d'infini, s'ouvrant sur quel jardin ?³

Et s'il fallait en revenir à Mallarmé, ce serait pour l'entendre dire à Rodenbach : « Il n'y a que vous pour tenter ces eaux-là y découvrant la merveille ou plutôt y installant votre transparente vision »⁴.

Pour rester dans le bleu, dans une certaine incertitude quant au devenir, du temps et du lieu, dans une ambiguïté chère à la poésie, *L'aile bleue* de Fernand Khnopff dont le format, étiré en hauteur, rappelle un vase qui contient déjà sa fleur, féminine et gracile, qui passe également du sombre au clair, présente l'énigme de son sens dans sa figuration même. Le masque d'Hypnos règne ici et la femme, qui se profile derrière lui, est-elle vraiment là ou se voit-elle réfléchie par le miroir de notre désir ?⁵

Je vois des songes dans mes yeux ;

Et mon âme enclose sous verre,

confiait Maurice Maeterlinck, ou encore :

J'attends que la lune aux doigts bleus

Entr'ouvre en silence les portes.⁶

Le verre, les vitres, les serres, la fenêtre, l'aquarium reviennent incessamment comme thèmes, et aussi en termes récurrents, dans les poèmes du temps. Est-il étonnant, dès lors, que les verriers transposent ces rêves, ces réflexions, en réalité ? Émile Gallé y consacre son génie par l'approfondissement de la matière dans sa richesse et sa diversité, par une personnalité formelle et des rythmes qu'il prolonge en céramique, passant du foyer interne

³ G. RODENBACH, *Aquarium et Le Soir dans les vitres*, in : *Les Vies encloses*.

⁴ S. MALLARMÉ, lettre à Rodenbach [1893], citée in : P. GORCEIX, *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, 1998, p. 429.

⁵ Ph. ROBERTS-JONES, *Knopff revisited*, in : *L'alphabet des circonstances*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1981, p. 287-290.

⁶ M. MAETERLINCK, *Âme de serre*, in : *Serres chaudes*.

du verre à tous les reflets de l'émail, mais aussi en ébénisterie et en décoration intérieure. L'enchaînement du style donne naissance à un art qui vise à la totalité de son expression et de son appropriation spatiale.

Gallé n'est pas seul, des individus et des firmes travaillent le verre. Ainsi Decorchemont joue-t-il également avec des effets de surface et de profondeur, réalisant parfois des irisations pareilles à celles qui entourent, chez Khnopff, la *Tentation de saint Antoine*, enrichissant, par ailleurs, ses vases de cabochons figurant des insectes ou des visages. Loetz recouvre les formes de coulées brillantes, le Val-Saint-Lambert recherche le pictural et le décoratif. Le verre traverse une grande période de création, «Où la lumière devient un chant», dirait Charles Van Lerberghe⁷, et œuvre de l'utilitaire au décor et à l'objet sculpté avec les Wolfers, Walter, Daum, Despret, Cros ou la Verrerie de Lorraine. Dans les lampes et les appliques, le verre et le bronze se conjuguent sous l'élégante collaboration de Majorelle et de Daum dans la vivacité d'une sève arborescente.

La végétation décorative, typique de l'Art Nouveau, s'affirme avec force et grâce, excluant tout éclectisme hors son royaume, de Gallé à Majorelle, de Boverie à Horta, jouant la marqueterie, alliant les courbes du bois à la brillance des bronzes, avec plus ou moins d'abandon ou de rigueur selon les tempéraments d'un chacun.

*
* *

L'unité du style n'exclut en rien la diversité des solutions dans l'univers des courbes et contre-courbes, plus serrées chez les uns, plus alanguies chez les autres. Et cet univers reçoit et accueille des tableaux, des sculptures, des argenteries, des objets, séduisants, curieux, qui se plaisent en arabesques et en intentions, où s'affirment les Delville, Mellery, Wolfers, Bugatti, Lalique, Mucha, la féminité d'une Cléo de Merode, la danse de Loïe Fuller, mais aussi la Gorgone, mais aussi le baiser...

Est-ce un art fin de siècle? Signe de raffinement extrême et de lassitude que les détours d'une ligne, la mollesse d'une courbe? Non, il y a toujours dans les œuvres majeures, soit un étirement, soit un coup de fouet.

⁷ Ch. VAN LERBERGHE, *Mirage*, in : *Entrevisions*.

Tout un monde, merveilleusement uni, s'est remis à vivre et, comme le notait un autre poète, il y a quelque temps déjà :

Les racines, sans arrêt, décantent la nuit
de la pulpe argileuse ; éveil, cercle, rappel
d'une goutte de pluie qui monte à la lumière
nouant avec l'espace un lien de connaissance.⁸

L'Art Nouveau, festin de quelques-uns – créateurs et amateurs – revit sous les regards qui ont su choisir. De siècle en siècle ainsi un art se perpétue, tels Mallarmé poète, ses nymphes et son faune, ces œuvres retrouvées pour être réoffertes.

1998

⁸ Ph. JONES, *Le voyageur de la nuit*, in : *Racine ouverte*.

L'affiche au temps de l'Art Nouveau

L'affiche est un moyen d'information qui doit attirer le regard, retenir l'attention, présenter quelque chose qui est un élément de la vie sociale, de son actualité. Ce besoin d'informer et de communiquer a existé de tout temps. Utilisé par le pouvoir civil ou religieux, il se limite en général à l'écrit, bien que l'on puisse inclure dans la « préhistoire de l'affiche » des enseignes commerciales peintes.

Le développement de l'imprimerie et l'usage de la gravure sur bois, qui sont à peu près contemporains l'un de l'autre, vont offrir des supports et des moyens de multiplication de l'écrit et de l'image dès le Moyen Âge. Ainsi trouve-t-on l'exemple d'une image de piété en couleur dans l'*Annonciation* du Maître de Flémalle vers 1420-1425. Il faudra attendre le XIX^e siècle cependant pour que se multiplie et s'affirme ce qui deviendra une notion de diffusion, voire de publicité, par l'entremise d'affiches de librairie, de spectacles, d'annonces sportives ou commerciales.

La réalisation d'un tel objectif est liée à la découverte de procédés nouveaux dont la lithographie fut l'invention majeure. Celle-ci, découverte par l'allemand Aloys Senefelder, vers 1797, et qui consiste en un dessin au crayon gras sur pierre imprimé ensuite sur papier, va non seulement créer un moyen nouveau et rapide de l'expression graphique, mais exercera de plus une fascination sur la plupart des artistes du XIX^e siècle en France, de Théodore Géricault à Odilon Redon.

Un des maîtres du genre, Honoré Daumier, dessina ainsi plus de quatre mille cinq cents images, où l'humour le dispute à l'au-

dace et l'habileté. Document inépuisable sur la vie et les mœurs de l'époque, ce reportage, dirait-on aujourd'hui, révèle non seulement les vanités d'alors, mais constitue une étude toujours vivante du comportement humain. Si l'humour et le divertissement restèrent parmi les composantes de l'affiche, ce seront sans doute la couleur et le style qui deviendront prépondérants.

Jules Chéret fera usage de ces données et, vers 1869, après son retour d'Angleterre, invente une image vive, agitée, pétillante, dont l'élément principal sera la parisienne. Court vêtue ou habilement suggestive, dans la tradition des grisettes de Gavarni et des petites femmes de Grévin, elle anime son univers. La jeune femme de Chéret est une note de couleur, un sourire, qui traverse en virevoltant les affiches, un peu comme un champagne visuel, pour vanter un spectacle, un lieu, un produit. La Chérette, comme on ne tardera pas à la nommer, se chargera de toutes ces ambassades. Du *Paris Cancan* du Moulin Rouge au *Bal masqué de l'Opéra* (1898) en passant par le *Palais de glace* (1894) ou le spectacle de *La Danse du feu* (1897), c'est un même rythme qui enchaîne les personnages, les superpose à des échelles différentes, et modifie ainsi toutes notions spatio-temporelles. Et cela s'applique aussi bien au spectacle qu'à la vente de produits, le *Purgatif Géraudel* ou le *Quinquina Dubonnet* (1895). Cette vitalité annonce déjà le cinétisme que l'on trouvera, en 1932, dans le *Dubo, Dubon, Dubonnet* de Cassandre. Il est un domaine cependant où Chéret calme son jeu : l'affiche de librairie. Lorsqu'il annonce *La Terre de Zola* (1889), il se veut réaliste et lorsqu'il promeut *Rabelais*, l'anecdote prévaut. Diversité donc dans le style, adaptation au sujet traité.

En 1891, Chéret fut invité à Bruxelles par le groupe des XX, en même temps que Gauguin, Seurat, Van Gogh, Ensor ou Finch. Cette exposition annuelle d'avant-garde – active depuis 1884 – ne discriminait donc pas les genres. Ceux que l'on appelait alors les « apporteurs de neuf » qu'ils fussent impressionnistes, pointillistes, symbolistes ou Art Nouveau y étaient accueillis et firent de Bruxelles jusqu'en 1914 – aux XX devait succéder, en 1894, La Libre Esthétique – une capitale des arts mettant sur un pied d'égalité les beaux-arts, les arts appliqués et les arts décoratifs.

Le libre développement de la personnalité artistique était de rigueur, mais chacune des nouvelles tendances esthétiques était respectée. La preuve en est fournie, s'il le fallait, par les affiches mêmes destinées à annoncer les expositions. Ainsi, l'affiche de

Théo Van Rysselberghe pour le 4^e Salon de la Libre Esthétique de 1897 met-elle en page deux élégantes stylisées où les aplats rouges d'un vêtement féminin s'imposent sur les autres tonalités, les verts, les jaunes orange, et le violet d'un gant équilibre, à droite, la masse du ton majeur. L'affiche d'esprit élitiste par le sujet – deux élégantes au Salon – est l'œuvre d'un peintre qui a, ici, choisi la synthèse chromatique au lieu du pointillisme pour lequel il était connu alors. Le même choix, mais moins franc, avait guidé l'artiste, l'année précédente (*La Libre Esthétique*, 1896).

Par contre en 1898, avec Gisbert Combaz, artiste éclectique, fasciné par l'Orient, le paon et son plumage coloré s'épanouissent, les branches et le feuillage qui supportent l'oiseau font régner la courbe sur l'image et se rallient à l'Art Nouveau. Quant à Georges Lemmen, qui fut également un pointilliste de l'école belge, il exécute en 1910 pour *La Libre Esthétique* une affiche plus composite – une femme nue couchée devant la mer – mais heureusement construite au niveau des couleurs. La veine impressionniste, voire pointilliste, était davantage sensible dans l'affiche exécutée par Lemmen pour une exposition d'artistes belges à Leipzig en 1908 et qui comptait, outre lui-même, A.W. Finch, A. Hazledine, W. Schlobach et le sculpteur P. Du Bois.

La liberté de style est donc grande à une même époque et surtout chez les artistes qui ne sont pas affichistes de vocation. Si l'on se nomme Toulouse-Lautrec la donne est différente. L'autorité graphique et chromatique est ici absolue, comme celle d'ailleurs de la technique. L'adéquation s'affirme parfaite entre le créateur et l'œuvre aboutie.

Henri de Toulouse-Lautrec devient sans doute le maître du genre. Sa production ne compte cependant que trente-deux affiches, un nombre restreint comparé aux quelque mille créées et réalisées par Jules Chéret, entre 1869 et 1900, qui possédait également un atelier d'impression, cédé en 1881 à la firme Chaix où Toulouse-Lautrec fit imprimer quelques-unes de ses pièces. Lautrec fut le grand peintre que l'on sait, observateur d'une certaine faune parisienne, souvent nocturne. Metteur en page saisissant, aux traits synthétiques, il ne se complaisait pas, par dérision ou vice, dans ce milieu de noctambules et de café-concert. Son infirmité physique – il était nabot – un certain alcoolisme, qui en était la conséquence psychologique, et sa curiosité

humaine le tenaient écarté des milieux mondains auxquels son nom pouvait prétendre.

Il se sentait plus proche des marginaux que d'un monde hiérarchisé. Ainsi fréquentait-il les lieux de plaisir et les nuits des cabarets à la mode, observant les filles et les fêtards, sans porter de jugement, mais d'un œil réaliste et chargé d'humour à la fois. Il devait d'ailleurs collaborer à des journaux satiriques illustrés où il résumait en quelques traits une personnalité, une attitude, un climat.

Le Moulin rouge s'ouvrit en 1889 à Montmartre ; ce cabaret devint le haut lieu de la vie nocturne à Paris avec en duo vedette les danseurs, la Goulue et Valentin le Désossé. En 1891, Lautrec reçut la commande d'une affiche lithographique en quatre couleurs exécutée au pinceau et au crachis de 175 × 122 cm. Le parti pris de Lautrec vise à l'appréhension immédiate du sujet, une tache claire au centre de la composition, la Goulue, vue de dos, la jambe dressée laissant voir sous et autour du bas noir, les «soixante mètres de dentelle de ses jupons», rapportera Yvette Guilbert¹, autre star de la vie parisienne. Le mouvement suscité, équilibré sur une seule jambe, fixe néanmoins le profil enjôleur de la Goulue, sommé de son chignon vif. Au premier plan, à contre-jour en quelque sorte, Valentin défini en quelques traits succincts semble transparent, mais dresse avec autorité sa silhouette. Les lignes du plancher, en perspective accélérée, imposent un espace qui s'en va buter contre la frise d'ombres chinoises que forment les spectateurs, selon une technique très à la mode dans les journaux satiriques de l'époque. Des taches jaunes en aplat avivent et enchaînent, à gauche, le mouvement par leur déformation lumineuse.

Le style est donné, l'affiche a trouvé son langage. Dessin, mouvement, couleur, ne forment qu'un. Le message publicitaire, si l'on peut dire, se transmet directement, éveille l'attention et le désir de participer au spectacle. En son temps, il est révolutionnaire. La sténographie du trait, le saisissement de la mise en page, l'instantané du mouvement en font une image arrêtée et éternelle à la fois. En réalité, la réussite est le fruit de plusieurs études et recherches préalables, mais dont la fraîcheur de l'aboutissement semble abolir tout effort.

¹ Y. GUILBERT, *La chanson de ma vie, mes mémoires*, cité in : EPHREM, *Toutes les affiches de Toulouse-Lautrec au Musée d'Ixelles*, Bruxelles, 2002, p. 22.

Fig. 3. – Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril au Jardin de Paris*, 1893. Lithographie en couleurs. Bruxelles, Musée d'Ixelles.

C'est en suivant la même méthode – élaguer le détail au profit d'une synthèse expressive – que Lautrec crée l'année suivante l'affiche d'*Aristide Bruant* (1892). Le chansonnier en impose. Le corps et le chapeau en aplat de la même teinte sombre, le visage clair et énergique, la fameuse écharpe rouge jetée autour du cou – elle fera par la suite de nombreux adeptes – la main gauche gantée tenant un bâton, l'image sera reprise, sous d'autres intitulés, selon le lieu où l'artiste se produisait, sous d'autres attitudes (1893) ou simplement inversée (1892), toujours composée des mêmes éléments, effets de la synthèse, force de la couleur.

En 1893, apparaît *Jane Avril*, danseuse elle aussi au Moulin Rouge et au Jardin de Paris sur les Champs-Élysées (fig. 3). L'affiche, qui contribue à lancer la jeune femme, est d'une grande audace stylistique. Au premier plan le manche d'une contrebasse, dont les prolongements encadrent la scène où se produit la danseuse, fixe le regard sur la scène, la coulisse et ses rideaux. Jane Avril, en aplat orange cerné de noir, est saisie par la danse qu'elle incarne. Quelques noirs fixent aussi les jambes dont l'une est levée, les longs gants et se prolongent jusqu'au sommet de la tête.

Il n'y a pas qu'une seule affiche de Jane Avril, elle sera le modèle de Lautrec à plusieurs reprises. Dans le *Divan Japonais* (1893), un café à Montmartre, elle apparaît au premier plan, en spectatrice cette fois, vêtue de noir mettant en relief son fin visage et sa chevelure rousse, accompagnée d'un critique musical et homme de lettres, Édouard Dujardin, elle domine la scène et le spectacle qui s'y joue. On a comparé, à juste titre, cette composition et la précédente, pour leur climat et leur mise en page, au tableau d'Edgar Degas *Le Basson Dihau à l'orchestre* (1869). Un autre rapprochement pourrait être fait, celui qui unit Edgar Degas et Honoré Daumier, grand amateur de scènes de théâtre et d'éclairage artificiel, son *Orchestre pendant qu'on joue une tragédie* (1852) montre déjà la fosse d'orchestre et les jambes des acteurs sur la scène².

Jane Avril figure encore la même année, dans *L'Estampe originale* ; en visiteuse élégante, elle découvre une gravure devant la presse à bras. Elle apparaît en 1896 dans la *Troupe de M^{lle} Eglantine*, et ce quadrille de danseuses, montrant leurs dessous froufroutant, forme une seule arabesque, que ponctuent verticale-

² Ph. ROBERTS-JONES, *Daumier et l'Impressionnisme*, in : *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1960, p. 249.

ment les jambes gainées de noir. La composition part de droite à gauche, en oblique, scandée dans le haut par d'imposantes coiffures féminines. Une dernière affiche pour *Jane Avril* est datée de 1899 où la silhouette tout en aplat et sans autre décor ou élément, si ce n'est la forme serpentine qui enserre la robe, démontre, par ces multiples présences, l'attachement du peintre à son modèle, dont il fut dit : « Jane Avril eut plus d'un amant, mais elle n'eut qu'un seul peintre »³.

On ne peut analyser ici toutes les lithographies de Lautrec, l'évocation ne peut traduire le choc. Celle de l'intrusion du chanteur *Caudieux* sur scène (1893), la lourde sensualité de *Reine de Joie* (1892), l'extraordinaire présence, un peu penchée, en rouge vif de *May Belfort* et son chat noir (1895) ou celle, étonnamment simplifiée et aérienne, de *May Milton* (1895) qui se tient sur un pied. Si Yvette Guilbert, autre diva de l'époque, refuse l'audacieux projet d'affiche proposé, ne lui laissant, en frontispice de son album (1894), que ses longs gants noirs et lui préférant Alexandre Steinlen ou Henry-Gabriel Ibels (pour le *Théâtre d'Application*), il saisira sa silhouette spirituelle dans le journal *Le Rire* en 1894.

Lautrec emprunte, certes, au japonisme la simplification du dessin et la courbe à l'Art Nouveau, mais ces influences sont celles d'une époque et d'ordre technique pour mieux exprimer ce qu'il a à dire, et qui lui est propre, intimement personnel et vécu. Ce ne sont que les mots d'un vocabulaire qui, en un certain sens agencés, lui servent à formuler son discours. Si la légèreté et une certaine joie de vivre dominant, le drame humain peut être poignant dans *L'Aube* (1896), avec son éclairage subjectif, ou *Au Pied de l'échafaud* (1893), qui porte bien son titre. La fantaisie règne, par contre, dans *Confetti* (1894) : une jeune femme se protège, en souriant, d'une pluie de particules de papier que des mains lui lâchent sur la tête.

Ce chef-d'œuvre en appelle un autre : *France-Champagne* de Pierre Bonnard (1891) qui montre une figure féminine, au large décolleté, tenant une coupe qui abondamment déborde et se répand sur toute la partie inférieure de l'affiche. Il s'en dégage, par cette mise en page et l'expression du modèle, une impression d'euphorie que Bonnard, un des grands maîtres Nabis, a su lui donner en parfaite équivalence à son sujet : le champagne.

³ EPHREM, *op.cit.*, p. 46.

D'autres artistes s'efforceront d'appliquer à l'affiche le vocabulaire dont ils se servent à d'autres fins, surtout dans les journaux satiriques illustrés de ce temps-là. Ce fut le cas d'Adolphe Willette et d'Alexandre Steinlen. Le premier, dessinateur d'importance, fonda en 1888 son propre journal *Le Pierrot*. Il utilise ce thème dans des annonces de spectacles ou de librairie, tels *L'Enfant prodigue* (1890) ou *Pauvre Pierrot* en y ajoutant parfois une pointe d'érotisme, goûtée à l'époque, pour *La Revue déshabillée* (1894). L'histoire en image, mieux connue aujourd'hui sous le nom anglo-saxon de *Comic strip*, fut aussi une de ses spécialités ; on en trouve des éléments agrandis dans son affiche pour le *Nouveau cirque*. Steinlen, quant à lui, travaille au *Chat Noir*, journal et cabaret dont il illustre les *Tournées* (1896). Fantaisiste, il sera également attentif aux scènes de mœurs réalistes, au « milieu » et à la misère humaine. *La Traite des Blanches* (1899) sera même considérée comme provocante et l'objet de censure.

Les sujets traités appartiennent forcément à l'actualité : le spectacle, le livre, l'exposition, le produit de consommation, le tourisme mais aussi le sport. Toulouse-Lautrec avait honoré le cyclisme en 1896 déjà avec *La Chaîne Simpson* et le *Cycle Michael*. Deux affiches belges peuvent être citées : l'une de Maurice Romberg pour la *Fédération des Maîtres d'armes* (1897), l'autre plus dynamique pour une *Salle d'Armes*, aux Galeries Saint-Hubert à Bruxelles (1896), de Victor Mignot qui fut également l'auteur pour le *Casino de Blankenberghe*, station balnéaire de la mer du Nord, d'une « grande fête japonaise ». Cet exemple, au décor idoine, montre l'attrait exercé à l'époque sur tous, public compris, par l'Empire du soleil levant (1899).

Si l'engouement pour l'affiche ne fut pas qu'un phénomène français au XIX^e siècle, mais européen, la Belgique y apporte une contribution notable. Bruxelles et Liège furent deux centres importants de production. Les noms d'Armand Rassenfosse, Auguste Donnay ou Adolphe Crespin pourraient être ajoutés, parmi d'autres, à ceux déjà cités, mais la présence de Privat Livemont, de Marc-Henri Meunier et de Fernand Toussaint offre déjà une qualité et une diversité exemplaires.

Privat Livemont, souvent comparé au tchèque Mucha, commence sa carrière d'affichiste avant ce dernier, en 1890, et affirme sa personnalité avec des œuvres tels que *Bec Auer* (1896) (fig. 4) ou *Bitter Oriental* (1897). Ces deux produits, l'un destiné à l'éclairage au gaz et l'autre à la boisson, sont présentés et illustrés par de jeunes femmes avenantes, l'une porte une coiffure de

Fig. 4. – Privat Livemont, *Bec Auer*, 1896. Lithographie en couleurs. Bruxelles, Musée d'Ixelles.

lumière, l'autre presse un citron. Toutes deux appartiennent à l'Art Nouveau par les courbes du décor végétal et l'ondoiement des cheveux. Dans la patrie de Victor Horta et de Paul Hankar ce n'est guère surprenant. Les tonalités sont vives et tranchées. Dans *Cabourg* (1896) règne la fantaisie nautique où, parmi les vagues, toujours 1900, nage une belle poursuivie par un essaim de vieux beaux. *La Réforme* et *Le Masque anarchiste* (1897) prennent à témoin d'un assassinat par contre bien réel, mais transposé dans un décor d'époque.

Henri Meunier, neveu du grand sculpteur Constantin Meunier et formé par son père Jean-Baptiste, lui-même graveur, affirme son style dès 1895 pour les *Concerts Isajé*, par simplification ou abstraction formelles. Il décante l'image jusqu'à mériter l'appellation « d'un affichiste d'une pureté exceptionnelle »⁴. Sa composition *Cartes postales artistiques Dietrich* (1898) met en scène deux personnages vus de dos, prenant connaissance de l'inscription noire sur un rectangle blanc, et se détachant d'un fond partagé horizontalement en orange et jaune. Quant à sa publicité pour *Le Casino de Blankenberghe* (1896), elle se résume à une vue éclatante, comme un soleil couchant, à partir d'un bateau de pêche.

Plus souples et plus mouvantes et, sans doute, moins directement lisibles, mais suggestives, deux exemples de Fernand Toussaint, le *Café Jacquemotte* (1897) qui s'inscrit en fumée et que prolongent les touches de couleurs de la composition. Cette affiche rejoint, par son jeu de chromatisme, *Le Sillon* (1895). Elles signent ensemble un accord animé et joyeux.

Le liégeois Émile Berchmans avec sa publicité pour *The Fine Art and General Insurance Company* (1895), contre le vol de bijoux et argenteries est-il précisé, suscite l'intérêt. Les couleurs sont rouge et noir sur fond blanc. Le rouge alerte contre le danger et le vol. L'image montre une femme de profil attachant un bracelet, cheveux noirs, peau ombrée, un cerne blanc définit la silhouette et anime le fond rouge de quelques traits insouciantes en apparence, mais qui éveillent l'attention. Les moyens d'expression sont donc limités, l'effet de mise en garde est évident. Cet exemple, comme bien d'autres déjà cités, prouve la pleine connaissance d'un métier et d'une technique, mais qui ne s'animent que sous l'impulsion d'un art.

⁴ P. BAUDSON, in: *L'affiche en Belgique 1880-1980*, Paris, Musée de l'Affiche, [1980], p. 14.

Alphonse Mucha fut également un artiste, né en Tchécoslovaquie, étudiant à Munich et à Paris ; il rencontre Sarah Bernhardt, la grande tragédienne française, vers 1895, et devint son affichiste attiré. La gloire de l'actrice rejaillit sur le lithographe et le décorateur. Dans *La Dame aux Camélias* (1896), affiche tout en hauteur, la comédienne est figurée grandeur nature (l'image dépasse les deux mètres), vêtue d'une longue robe avec des effets de drapés élégants, le visage de profil, les cheveux roux et un camélia blanc, appuyée à une balustrade sur un fond semé d'étoiles. Toute la composition est construite, autour de l'actrice, en tonalités sobres et distinguées. Les effets décoratifs sont multiples et encadrent parfaitement la figure centrale, et l'image se transforme en une sorte d'icône.

Une affiche du même format, avec un personnage plus souple, moins hiératique propose également, pour le Théâtre de la Renaissance, le même personnage mais inscrit cette fois dans une double courbe, et c'est Sarah Bernhardt dans le rôle de *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (1896). De face, d'une élégance d'apparence virile, l'actrice se détache, cette fois, dans son vêtement sombre, d'un fond richement ornementé. Proche par l'esprit de la composition, du format et de la mise en page, voici l'affiche pour la *Bénédictine*, deux femmes assises et drapées, de part et d'autre d'une grande bouteille de liqueur ; différente d'esprit, mais non de style, *Job* (1897), le papier pour cigarette dont les effluves de fumée se mêlent à la chevelure, plus qu'abondante, d'une jeune femme presque extatique et pourtant attentive... Mucha incarne le *Modern style* et lui a donné un style qui porte son nom.

En ce temps où se développent le goût et la nécessité de l'annonce publicitaire, animée par le commerce et le développement du monde industriel, il est bien d'autres œuvres qui n'ont pas connu la notoriété d'un Chéret, d'un Lautrec ou d'un Mucha mais qui, on le sait, méritent d'être citées en exemple.

Certaines de qualité plus modeste sont moins typées, tout en portant avec efficacité leur message, elles s'inscrivent moins dans l'air du temps. Quelques feuilles se révèlent plus conventionnelles, moins représentatives de leur auteur, telles l'affiche amusante d'Ebels pour le *Salon des Cent* (1893) ou celle, élégante de Grasset, pour le même *Salon* l'année suivante. D'autres images frappent par leur mise en page : Francis Nys pour son exposition bruxelloise ; par le réalisme des visages que montre l'*Alcazar Royal* en 1894 et ses spectateurs qui saisissent Adolphe Crespin et Edouard Duyck, par l'expressionnisme de Lyonel Feininger en

1899 dans *Buren Streiche*. On peut sourire en voyant l'accueil des peintres à l'Exposition du Sillon en 1900 que présente Frans Smeers ou ceux que proposent Maurice Wagemans en 1906 ou encore Charles Watelet la même année à Ostende. Le sourire s'efface devant *La Fille Elisa*, affiche de théâtre (1917) de Philippe Swyncop qui présente une femme fatale appuyée sur une guillotine, pour renaître devant *Le Plan commode de Paris* (1892), un noir et blanc comique de Félix Vallotton.

L'image demeure, elle nous est restée. Images par centaines, par milliers, elles marquent ces temps passés, elles ont fleuri sous l'Art Nouveau, elles ne s'effacent pas totalement mais le temps en a fait usage. Beaucoup sont mortes par l'affichage, par la manipulation, la détérioration même du papier. Elles deviennent objet de conservation et de soins. Ainsi écrivions-nous récemment dans un ouvrage : « Revenons-en à l'affiche en couleurs. Les jeux du chromatisme séduisent les peintres fauves ; ainsi Raoul Dufy et Albert Marquet rivalisent-ils, en 1906, sur le thème des *Affiches à Trouville*. L'Art Nouveau, le symbolisme, le cubisme, l'Art déco marqueront l'image de leur vocabulaire. La publicité suit forcément la mode jusqu'à aujourd'hui, cédant des espaces majeurs au graphisme ou à la photographie – tous deux souvent de qualité –, tant au service du candidat politique que de la provocation et de l'érotisme parfois, Benetton en fournit l'exemple. La fascination de ces rectangles colorés inspirera, vers les années soixante, un groupe d'artistes français « affichistes », Raymond Hains et Jacques de La Villeglé avec, en Italie, Mimmo Rotella, qui exposent des affiches superposées et lacérées. Cette démarche, qui consiste à récupérer des fragments, des lambeaux d'une réalité livrée à l'usure des jours et aux déchirures des passants, s'intègre dans le mouvement plus large du Nouveau Réalisme »⁵.

Faire revivre la vie ou voir la vie avec d'autres yeux, c'est ce qu'un regard sur les affiches du passé, de l'Art Nouveau, propose et offre aux spectateurs. Des documents précieux parce que rares aujourd'hui, alors qu'ils furent abondants en leur temps et négligés de ce fait, comme le furent les xylographies au XV^e siècle, la collection du Musée d'Ixelles, qui compte des chefs-d'œuvre, est importante par son choix, sa qualité, sa diversité.

2002

⁵ Ph. ROBERTS-JONES, *L'art pour qui, pour quoi?*, Bruxelles, 1999, p. 67.

Visages d'un siècle

Pour connaître une époque, il faut fouiller le visage des hommes qui la peuplent. C'est à travers des images du temps passé que l'on peut rendre une actualité à ce qui fut. L'homme du jour, après sa mort, ressemblera aux portraits qu'il a laissés de lui. Son image donc.

Imago en passant du latin au français retient, dès son premier sens, l'idée de ressemblance, et l'histoire de l'Occident en fera la règle des visages qu'elle saisit de siècle en siècle, surtout à partir de la Renaissance où le culte de l'individu trouve ses racines.

L'antiquité déjà, avec l'Égypte, y accorde son attention ; la Grèce, ensuite, formule une harmonie du corps humain qui traversera les âges et qui porte encore au rêve devant ses *kouroi* et ses *koré*. Rome, bien sûr, dotera ses portraits de traits physiologiques individualisés. Les dynasties égyptiennes accordaient au visage sculpté et peint une valeur d'incarnation, souvent plus symbolique que réelle, puisqu'elles réutilisaient des figures de pharaons en effaçant le nom de l'un pour y graver celui du successeur ; mais au Fayoum, dès les premiers siècles de notre ère, les portraits peints d'hommes, de femmes, ou d'enfants décédés sont personnalisés et parfois émouvants.

En Occident, au XV^e siècle, après la représentation du Dieu et de ses saints, et souvent à l'occasion de ceux-ci sous forme de donateurs, on peut connaître aujourd'hui encore les traits du Chanoine Van der Paele ou du Cardinal Albergati grâce à Van Eyck, d'Antoine de Bourgogne vu par Roger de la Pasture, de la famille Portinari rassemblée par Van der Goes autour d'une

adoration des bergers. Le chauvinisme ne me guide pas si je cite ces trois peintres dits flamands, un limbourgeois, un tournaisien, un gantois ; il se fait que le portrait fut et sera un genre dans lequel les artistes de nos régions excellent par leurs qualités artisanales, leur souci de réalisme et, par conséquent, de ressemblance. Faut-il mentionner l'*Érasme* de Metsys ou le *Georges de Zelle* de Van Orley et par la suite Rubens ou Van Dyck, ce dernier fondateur de l'école anglaise ? François-Joseph Navez qui ouvrira le XIX^e siècle et Théo Van Rysselberghe qui viendra le clore ?

Le portrait des personnalités acquit rapidement un tel succès, un tel désir d'être connu, que leur multiplication devient un problème que les copies ne peuvent, à elles seules, résoudre. Et, vers 1520, Albert Dürer inventera en quelque sorte le portrait gravé c'est-à-dire reproductible en un certain nombre d'exemplaires. Ainsi en 1526, le portrait au burin de Philippe Mélancton, philosophe, humaniste et réformiste, accompagné d'une inscription qui donne en traduction française : « Dürer fut capable de représenter les traits vivants de Philippe, mais sa main experte ne put peindre son esprit ». Fausse modestie, dira-t-on, y a-t-il portrait plus spirituel que celui de ce penseur au regard intense, au front éclairé, qui se détache librement sur un fond de ciel qui domine les nuages ?

Voici donc les hommes célèbres multipliables et multipliés, souverains, ministres, philosophes, intellectuels, banquiers ou artistes. Le genre deviendra presque un art en soi que les XVII^e et XVIII^e siècles français vont exploiter avec un soin infini en œuvres originales ou en reproductions de portraits peints. L'image devient signe de notoriété.

Avant d'aborder notre temps, le XIX^e siècle appelle quelques remarques : l'invention de la lithographie par Senefelder en 1796 enrichit, par sa technique simplifiée de l'image imprimée, la galerie des hommes du jour, et la photographie vers le milieu du siècle opère une révolution. Pensons aux clichés de Nadar qui nous offre entre autres les visages de la littérature française, d'Alfred de Vigny à Baudelaire.

Cette découverte, la photographie, qui répond parfaitement aux définitions de l'image par sa ressemblance au sujet choisi, aurait pu répondre définitivement et exclusivement à l'art du portrait, non seulement par fidélité à l'individu en tant que tel, mais aussi à une vision du modèle par la mise en page, le contexte, l'éclairage, etc. Il n'en fut rien.

Si le portrait officiel a sans doute régressé au point de poser aujourd'hui quelques problèmes quant à trouver celui ou ceux qui sont encore capables d'exécuter une œuvre classique en peinture ou en sculpture, le goût de la figuration n'a pas disparu pour autant. Au XIX^e déjà, une orientation particulière avait pris son essor : le portrait-charge. S'il fallait donner une définition du portrait-charge, à savoir l'accentuation ou la déformation des traits physiologiques dans le sens du comique ou du ridicule, on rejoindrait celle, *stricto sensu*, de la caricature en général à une nuance près : la présence du premier terme de la locution « portrait-charge » implique la référence à un individu déterminé et diffère par conséquent du « type » caricatural. Cette déformation volontaire du visage a des origines lointaines. En Occident, Léonard de Vinci est souvent considéré comme un précurseur, et de nombreux exemples peuvent être glanés au cours des siècles, tant au nord qu'au sud, mais au XIX^e, et particulièrement en France, encouragé par les théories physiognomoniques de Lavater ou phrénologiques de Gall, le portrait-charge de « l'homme du jour » deviendra un engouement qui mobilise les caricaturistes de l'époque, Daumier en tête, donnant naissance avec les Benjamin, Nadar, Carjat ou Gill à des publications spécialisées, *Panthéon Charivarique*, *Trombinoscope* ou *Les Hommes d'Aujourd'hui*¹. Et ce genre ne cesse d'exister, si l'on songe en Belgique à Jacques Ochs et à Royer.

Venons-en à notre temps. Il ne s'agit pas d'évoquer ici les visages de ceux qui ont marqué l'histoire du siècle en politique, en sciences, en art ou en toute autre discipline – ce ne serait pas toujours joli à voir, ni agréable à regarder – mais bien d'examiner dans ses grandes lignes comment le visage contemporain fut perçu et restitué. Le souci de ressemblance n'est plus la préoccupation majeure. La figure humaine, l'homme ou la femme, sont regardés par l'artiste, soit comme un sujet à traduire en un langage plastique, soit à restituer au niveau émotionnel, soit comme témoin d'un moment de l'histoire. En d'autres termes, l'artiste ne cherche plus à refléter simplement le réel, une réalité plus ou moins aménagée selon les circonstances, mais se veut créateur ou recréateur – et je préfère ce terme à celui d'interprète – d'une réalité souvent sélectionnée par lui.

¹ Ph. ROBERTS-JONES, *De Daumier à Lautrec*, Paris, 1960, p. 89-108.

À la fin du XIX^e siècle déjà, le portrait traduit des préalables esthétiques ou stylistiques étrangers au sujet retenu. Ainsi Paul Cézanne se soucie-t-il davantage de problèmes formels que de ressemblance et Vincent Van Gogh déformera la réalité objective, tant le volume que la couleur, pour rendre plus dramatique l'effigie du Docteur Gachet par exemple. Le tempérament de l'artiste se superpose à la personnalité du modèle. De même Théo Van Rysselberghe appliquant la technique néo-impressionniste à l'art du portrait, c'est-à-dire la juxtaposition de petites touches de couleur pure autrement nommée pointillisme, remplace-t-il le mélange pigmentaire par le mélange rétinien. Dès le début du siècle, les Cubistes s'efforcent de résoudre, en peinture, l'éternel problème de la représentation d'un volume coloré sur une surface plane, donc la reproduction sur une toile à deux dimensions d'un objet qui en a trois et ce sans user des subterfuges classiques, ni du trompe-l'œil. Ils se heurteront dès lors à un double obstacle. Dans leur souci de représenter fidèlement l'objet, ils se rendent compte que la forme est, d'une part, située dans la lumière et que, d'autre part, elle est différente en réalité de ce que nos yeux appréhendent. D'où la nécessité d'incorporer la lumière à la forme et de remplacer la réalité des apparences par un réalisme intellectuel. Georges Braque ne déclarait-il pas : « Je n'ai pas à déformer, je pars de l'informe et je forme »² ? Vers les années 1910, Picasso, en réaction contre l'expressionnisme fauve, marqué par la leçon cézannienne et la découverte de la sculpture nègre, va traduire dans une série de portraits les recherches cubistes. Ainsi le *Portrait d'Ambroise Vollard* montre-t-il la lumière intégrée à la forme et, morcelant celle-ci en facettes, chaque reflet lumineux devient alors un plan. Quant au volume, il est développé sur la même surface, de la pointe de la barbe au sommet du crâne et au-delà.

Les recherches formelles guident les artistes d'avant-garde tout naturellement sur les chemins de l'abstraction, en Russie avec Kandinsky, en Hollande avec Mondrian, en France avec Delaunay ou en Tchéquie avec Kupka. Non pas la non-figuration mais, en un premier temps tout au moins, une décantation de la réalité que je nomme volontiers une abstraction référente en opposition à l'abstraction radicale de certains des maîtres cités.

² G. BRAQUE, *Le jour et la nuit, Cahiers 1917-1952*, Paris, 1952, p. 36.



Fig. 5. – Pablo Picasso, *La Femme qui pleure*, 1937. Huile sur toile.
Riehen-Bâle, Fondation Beyeler.

Dans le domaine du portrait, le roumain Constantin Brancusi, l'un des phares de l'art contemporain, offre un exemple excellent. *Mademoiselle Pogany* est une tête sculptée en marbre, datant de 1912 qui, dans son accomplissement formel, par élagage du détail et simplifications successives, aboutira à l'essence d'un visage féminin en bronze sous le titre de *Danaïde* en 1918. Ainsi peut-on suivre, à partir de la photographie du modèle, le portrait que l'artiste en propose et le type féminin auquel le sculpteur parvient dans sa quête d'une forme pure qui concrétise l'univers propre au créateur.

Si cette orientation accorde une priorité au style par rapport à l'expressivité émotionnelle, cette dernière connaîtra au XX^e siècle un développement peut-être prépondérant. À nouveau, Picasso est à citer en premier lieu. Homme multiple, peintre, dessinateur, sculpteur qui traduit le vivant et transcende l'instant, il interroge sans cesse, à travers ses multiples périodes, les visages réels ou imaginés et celui, entre autres, des femmes qui ont partagé sa vie. *La Femme qui pleure* de 1937 est sans doute inspirée de Dora Maar, la compagne d'alors, mais incarne surtout la douleur, le drame (fig. 5). C'est l'époque de la guerre d'Espagne et de *Guernica*, tableau qui, à lui seul, témoigne des horreurs de notre temps. La figure ici est celle du désespoir. Les larmes sont traits et ponctuations visibles, la bouche s'ouvre sur un cri de haine et la main se dresse comme une arme d'acier. Nulle douceur donc, nul pardon à prévoir. L'évocation de la figure humaine dans l'art du XX^e siècle, lorsqu'elle se veut créatrice, révèle rarement la contemplation et le charme, mais une volontaire immédiateté, le saisissement de l'inquiétude, le constat de la douleur ou de la difficulté d'être. *La Femme qui pleure* de Picasso vise à l'universel.

Par contraste, le portrait du poète Francis Ponge peint par Jean Dubuffet en 1947 est sous-titré *Jubilation*. Fondateur, l'année suivante, à Paris, de la Compagnie de l'Art brut, l'artiste collectionne et s'intéresse aux « productions de toute espèce (...) présentant un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels, et ayant pour auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnels »³. Les dessins d'enfants, les graffitis et les expressions et techniques marginales, qu'elles soient d'ordre psychique ou naïf, le retiennent ; son art lui-même

³ J. DUBUFFET, cité in : *Dictionnaire des courants picturaux*, Paris, 1990, p. 76.

rejette toute convention pour mettre en œuvre des matières – d'où le terme matérialisme qui lui fut souvent accolé – mortier, sable, galets créant des reliefs et accentuant les déformations imposées au modèle. Dubuffet exécuta ainsi, en quelques mois, plus d'une centaine de portraits d'intellectuels, principalement d'écrivains, à la limite du grotesque, recherchant la puissance de l'expression bien avant la ressemblance d'un individu. « Il faut du général dans un portrait, beaucoup de général, très peu de particulier », déclarait-il. Les modèles néanmoins admettaient la ressemblance. Ainsi Francis Ponge : « Hilare, oui. Chaque visiteur du Musée d'art moderne d'Amsterdam (...) me reconnaît parce qu'il est évident que Dubuffet a de grandes qualités de caricaturiste. Malgré les traits caricaturaux qu'il donne à ses personnages, il y a certainement des caractères qui font que c'est reconnaissable »⁴.

Le grand sculpteur suisse Alberto Giacometti, après une période surréaliste, reviendra, dans les années trente, à la figuration mais apportant à celle-ci une volonté d'élongation, d'étiement vers le haut, matériellement traduite en sculpture, comme en peinture d'ailleurs, par des effets de stratification et d'accumulation de plus en plus épidermiques. Un sentiment de temporalité fragile s'en dégage. Ainsi la *Grande tête de Diego* de 1954 a-t-elle 65 cm de hauteur, mais un profil en lame de couteau. La masse du buste et l'effilement du sommet font penser aux montagnes qui dominent le petit village de Stampa où Giacometti naquit en 1901.

À l'attrait que l'expression humaine exerce sur certains artistes de ce siècle semble répondre parfois une sorte d'agressivité violente. Elle est très sensible chez Francis Bacon, maître de la peinture anglaise et récemment décédé. Fasciné par le portrait du pape Innocent X de Vélasquez, il exécute sur ce thème, au cours des années cinquante, une série de variantes et de paraphrases devenues célèbres par leur violence et leur mystère à la fois, par leur mise en question de l'homme et du pouvoir. Le visage de ses amis et le sien propre ne tardent pas à le retenir tout autant. Il peint ainsi des triptyques, saisissant divers aspects ou expressions du modèle. Comme l'avait fait au XVII^e siècle un Champaigne avec l'effigie de Richelieu ou un Van Dyck avec celle de Charles I^{er} d'Angleterre, Bacon recherche, quant à lui,

⁴ ID., cité in : Catalogue *Face to Face to Cyberspace*, Bâle, Fondation Beyeler, 1999, p. 53 ; F. PONGE, cité in : *Magazine Littéraire*, décembre 1988, p. 28.

Fig. 6. – Francis Bacon, *Trois études de George Dyer*, 1969. Triptyque, huile sur toile. Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art.

davantage une expression qu'une ressemblance. De plus, l'instantané photographique et l'enchaînement du cinéma, choses acquises aujourd'hui, libèrent et encouragent les variations de l'expression physiologique et du mouvement. *Trois études de George Dyer*, qui fut longtemps son compagnon, en offrent le témoignage en 1969 (fig. 6). Le peintre ne disait-il pas : « So far it seems that if you are doing a portrait you have to record the face. But with their face you have to try and trap the energy that emanates from them »⁵.

On pourrait objecter que le choix des portraitistes se limite ici aux novateurs, ce qui va de soi puisqu'il s'agit de « visages du siècle » et que la vision contemporaine ne peut être traduite que dans un langage accordé, c'est-à-dire forcément de ce temps. Sans doute existe-t-il toujours des praticiens, bien qu'ils se fassent rares, capables d'exécuter des portraits traditionnels. La pose photographique en apporte la preuve. Et il ne faudrait pas croire que celle-ci est rejetée par les artistes ici mentionnés. Si Jean Dubuffet peignait, dit-on, ses modèles de mémoire, Bacon par contre précise : « Even in the case of friends who will come and pose, I've had photographs taken for portraits because I very much prefer working from the photographs than from them. It's true to say I couldn't attempt to do a portrait from photographs of somebody I didn't know »⁶. Travailler avec la photographie donc, mais pas avec le seul document. La ressem-

⁵ F. BACON, cité in : Catalogue..., *op. cit.*, p. 71.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

blance ne suffit pas à l'existence d'un portrait. Il lui faut trouver sa propre réalité, une épaisseur humaine, sa vie par conséquent.

Si l'on insiste sur la notion de modernité, la raison en est, pour citer André Lhote, que « dès qu'il entre dans le domaine pictural, l'objet réel doit perdre ses qualités spécifiques et surtout son poids et son volume, qui ne laisseront sur la toile qu'un sillage allusif et poétique ». Il ajoutait aussi que la distinction entre la forme et l'expression était « enfantine » et que « tout est permis, le manque d'humanité ou son excès, à la condition que les lois de la peinture passent au premier plan »⁷. Celles-ci, respectées par Picasso, seront parfois mises à mal dans la seconde moitié du siècle, par Dubuffet entre autres qui cherche ailleurs les matériaux de son vocabulaire. La personnalité et les options plastiques de l'artiste déterminent donc la manière de voir le sujet et sa restitution. Sans bouleverser radicalement les traits physiologiques du modèle choisi, il est des artistes qui pratiquent avec une vision moderne le genre du portrait, de l'italien Amedeo Modigliani à l'anglais David Hockney et en Belgique un Albert Crommelynck ou un Gaston Bertrand.

On pourrait également citer un peintre quasi inconnu, dont le métier s'inscrit dans la tradition, Corneliu Baba. Cet artiste roumain dont l'œuvre se formule avant que son pays ne retrouve sa liberté, marginalisé donc, mit son talent et son savoir-faire au service de l'expression d'une sensibilité frustrée et anxieuse. Si on compare son *Autoportrait* (1980) à celui de Navez (1826), non seulement plus d'un siècle et demi les sépare, mais un monde entre l'assurance et l'appréhension, le désir de séduire et la volonté de s'opposer. Pensant à Rembrandt, le Roumain écrit : « Nous sommes tous fait d'ombre et de lumière et pour évaluer l'éclat de la lumière, il faut comprendre le mystère de l'ombre »⁸. L'art se fait dans le jeu de ces deux limites, l'homme de même s'y affirme.

La part de l'ombre est aussi celle de l'inconscient, des affleurements, des images insolites, de l'« automatisme psychique pur » pour citer André Breton. Et le Surréalisme qui prolonge, à sa manière, le fantastique, le magique, le romantisme, un certain symbolisme et qui traverse le siècle qui s'achève, connut un écho dans presque tous les domaines et registres de la création.

⁷ A. LHOTE, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, 1958, p. 152 et fig. 36.

⁸ C. BABA, cité in : *Corneliu Baba*, Bucarest, 1997, fig. 72 (traduit de l'anglais).

René Magritte, s'il ne fut pas un surréaliste pleinement orthodoxe, fut l'un des grands créateurs d'images poétiques de ce temps et en a présenté quelques visages. *Les Amants* de 1928 en sont-ils ? Les visages sont ici voilés. Il a été dit que la face dissimulée, que l'on rencontre parfois chez Magritte, remonterait à un souvenir d'enfance lorsqu'il vit le corps de sa mère retiré de la Sambre après son suicide. Eros et Thanatos se verraient donc réunis dans cette œuvre. Mais l'amour n'efface-t-il pas aussi l'individu pour créer le couple à travers la passion ? Les amoureux sont seuls au monde, dit la sagesse populaire. Ils ne sont pas à identifier. Le connaître écarte pour eux le reconnaître ; ils ont à se connaître et pourquoi pas à co-naître. Le baiser, l'enlacement, est de tous les temps, on le sait, mais certains détails des *Amants* de Magritte les situent en leur temps. Le linge qui voile leur visage curieusement dévoile, par contre, leur éternité. Ainsi une œuvre d'art accomplie peut-elle transcender l'instant où elle s'exprime. Ainsi Vélasquez continuait-il à fasciner Bacon. Ainsi l'artiste demeure-t-il par sa création. Le visage reste un témoin, qu'il soit fidèle à son modèle ou transposé, modifié par celui qui l'observe, hier ou aujourd'hui.

En ce siècle aussi le visage fut magnifié. Vedettariat, star-system, enseigne politique, culte de la personnalité, le visage est consommé, agressé, molesté, voire superposé, non dans l'amour, mais dans la concurrence de campagnes électorales ! Et rien ne sera pour autant perdu, la récupération, même artistique, se révélera opérante.

Andy Warhol, à la jonction de l'hyperréalisme, de la manipulation photographique et des techniques de reproduction, offre, dans toutes les teintes, des visages démesurés de Marilyn Monroe à Mao Tse Tung, et lui-même compris. Il y a, là, comme une sacralisation de l'effigie, très révélatrice de notre temps dans le sport, le spectacle, la politique, et Warhol déclarait d'ailleurs : « In the future everybody will be world famous for fifteen minutes »⁹. L'art s'en saisit, disions-nous, pour glorifier la star ? Pas uniquement. Pour la banaliser aussi. La *Marilyn Monroe in Black and White* par l'artiste américain en 1962 réunit sur un format de 208 x 140 cm, vingt-cinq portraits de l'actrice par rangs de cinq. Les images sont photographiques au départ et banalisent l'effigie par accumulation ; elles sont ensuite reprises

⁹ A. WARHOL, cité in : Catalogue..., *op. cit.*, p. 100.

Les Beaux-Arts et d'autres voies

« Cette œuvre tue ma publicité ! » Cette phrase surprenante, mais vraie, est révélatrice du contexte actuel¹. Elle oppose deux termes, le premier une syllabe ouverte, accueillante, offerte à la sensibilité et au rêve : œuvre ; la seconde quatre sons frappés au rythme d'une mitrailleuse : publicité. L'accusation est tout aussi radicale : il s'agit de tuer. Mais cette haine, aussi évidente qu'affirmée, dissimule une ambiguïté, car l'un a besoin de l'autre, l'artiste désire focaliser le regard ; le produit vanté, pour s'imposer, cherche souvent à se faire mécène. Et dans cet amour-haine, un point commun : la notoriété, donc le profit.

La publicité est ce qu'elle est. Elle zèbre les façades, interrompt toute émission télévisuelle, la bonne et la mauvaise, pour promouvoir un produit, pour le vendre. À cette fin, elle fait usage, dans le meilleur des cas, d'une invention graphique, elle utilise un sigle et paraît le design. Et l'on peut rester dans l'art, et dans le beau : c'est une question d'écriture, de synthèse, d'invention². Un geste, un tracé peut suffire, mais des recherches

¹ Notre Confrère Pierre Klees, président du CAPAS, me fit part, lors du vernissage de l'exposition ForwArt, le 26 septembre 2002, de cette déclaration qui lui fut faite. Il la répéta publiquement lorsque, directeur général de la BIAC, il reçut les artistes ayant participé à la décoration en œuvres d'art de l'aéroport de Bruxelles National à Zaventem le 1^{er} octobre 2002.

² Le monogramme dessiné par Fernand Khnopff, que l'on nommerait aujourd'hui un sigle, pour le groupe des XX qui fit de Bruxelles, entre 1883 et 1894, un des centres actifs de l'avant-garde, illustre au moins deux faits : son ancienneté puisqu'il figure sur une affiche dès 1884 et, également, sa valeur artistique puisqu'il a, pour auteur, l'un des maîtres du Symbolisme.

plus poussées font intervenir l'ordinateur, l'animation, le cinéma, et le publicitaire veut affirmer un style, son langage. Je ne parle pas ici du produit « qui lave plus propre que propre » ou autres scénarios infantiles qui jouent avec le quotidien, mais bien l'annonce qui personnalise le savoir-faire d'une voiture par exemple, dotant l'engin de performances quasi surnaturelles dans un climat d'étrangeté et un monde où le noir et blanc impose son empire du non vécu et du rêve. Technique, trompe-l'œil, attrape-nigaud, va-t-on rétorquer. Technique, sans nul doute, ne nous a-t-elle pas, très récemment, transportés sur la lune? Trompe-l'œil dont se félicitait déjà Zeuxis en peignant des raisins que venaient picorer les oiseaux. Attrape-nigaud, la question se pose, comme elle s'est toujours posée, lorsqu'il s'agit de mode. Les beaux-arts, ne l'oublions pas, sont une notion qui n'apparaît, en français, qu'au milieu du XVII^e siècle. Quant au terme art, il implique un ensemble de moyens et de procédés qui permettent d'arriver à une fin³. Les beaux-arts réunissaient, il y a peu, un nombre limité de disciplines qui se comptaient sur les doigts d'une main : peinture, sculpture, architecture, musique... et, lui faisant pendant, il y avait les belles lettres.

Ces limites pratiquées et précisées par l'enseignement académique, jusqu'au siècle dernier, ont imploré et, aujourd'hui, certains n'hésitent pas à affirmer qu'« il n'y a plus de contraintes concernant la forme que doit revêtir une œuvre d'art »⁴. Et sans doute n'ont-ils pas tort lorsque l'on contemple « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui. » Je ne garantirais pas la virginité, vivace, il le demeure, bel si l'on veut nommer tel l'hétéroclite, mais aussi le fût métallique, le capharnaüm, mais aussi une note aiguë de flûte, l'accumulation de tout, mais aussi un cerceau vide ou une forme simple. Tout est donc possible.

Dans le domaine de la peinture, l'Académie, après avoir à juste titre fusionné la peinture et la gravure sous le vocable « Arts apparentés », y a inclus le design et la photographie⁵.

³ Cf. Ph. ROBERTS-JONES, *L'art pour qui, pour quoi?*, Bruxelles, 1999, p. 7-8.

⁴ La fin de l'art, ajoute le professeur Arthur C. Danto, philosophe à l'Université de Columbia, signifie un parfait état de pluralisme, dans lequel les artistes sont libres d'exprimer leurs pensées par tous les moyens dont ils disposent, in : *Le Journal des Arts*, n° 152, 28 juin – 29 août 2002, p. 7.

⁵ Rappelons que la Classe des Beaux-Arts a élu en 1988 Pierre Cordier, inventeur des Chimigrammes, en 1993 Michel Olyff, graphiste, en 1997 Jean-Pierre Point, qui fait un large usage de la photographie, et en 1998 le céramiste Antonio Lampecco comme membre associé.

à l'huile sur toile et les modifications d'intensité et d'effacement des traits physiologiques, identiques et juxtaposés, aboutissent à la création d'une image nouvelle qui s'anime étrangement.

Les modifications du réel par des agencements photographiques de celui-ci peuvent, dans le cas du visage, présenter des visages autres. La technique actuelle le permet, encore faut-il qu'une imagination s'en saisisse et débouche sur un détournement de la réalité. Le français Christian Boltanski, qui pratique ce que l'on nomme aujourd'hui l'installation, fait sortir du néant, dans une œuvre qu'il intitule en 1989 *Les Suisses morts*, deux cents faire-part de décès où l'image du défunt est présentée selon une tradition valaisanne. Ces photos prises du vivant des défunts sont alors anonymement placées bord à bord par l'artiste. Ces visages, nous les regardons comme ils nous regardent, sans savoir qui nous regardons et sans qu'eux, forcément, sachent qu'ils sont regardés.

Mais, de ces images de vivants qui ne sont plus, on peut passer aussi à des visages vivants mais fabriqués. Une artiste germanique Rosemarie Trockel exposa, sur les murs de Vienne en 1995, un panneau publicitaire intitulé *Beauty*, groupant une série de visages d'être jeunes, beaux et attirants. Vus de près, et non du simple regard d'un passant, ils se ressemblent et ce, d'autant plus, que les images ont été trafiquées par ordinateur : les deux yeux de chaque visage sont identiques et les yeux, le nez et la bouche occupent la même place sur tous les visages. Différents en apparence, mais identiques en réalité, ces visages peuvent être modifiés sans doute à l'infini, être par conséquent individualisés pour redevenir différents.

Ces visages anonymes, ces visages recréés, ces contrefaçons en quelque sorte, sont-ils l'image de l'homme mouvant, changeant ? Sont-ils l'image d'une manipulation, d'un clonage, nous propose-t-on le visage d'une mutation ? Pourraient-ils être le fruit d'un ovule choisi, fécondé par un sperme sélectionné ? Et si l'on procédait ainsi au mariage d'Einstein et de Madonna, est-on certain que les gènes en présence choisiraient les mêmes et bonnes affectations ? À vous de répondre. J'en laisse le soin à l'Académie de Médecine. L'art ne cesse, quant à lui, d'évoluer et en cela il affirme sa permanence. Peut-on en dire de même du visage de l'homme ? J'ose croire que oui en vous offrant l'image de deux perpétuels fin de siècle !

Cette dernière au sens large, tant dans le domaine de sa technique et des manipulations, que l'on peut y apporter, que dans celui du sujet traité. Un exemple simple : *La terre vue du ciel* de Yann Arthus-Bertrand apporte à notre temps des images superbes par l'angle de vue, le cadrage, les matières évoquées. L'œuvre d'un artiste indubitablement. D'un artiste photographe insisteront les grincheux ! « Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse » peut-on rétorquer. La bataille dure depuis bientôt deux siècles, et de Nadar à Mapplethorpe en passant par Man Ray ou Charles Leirens, la photographie a dépassé la simple restitution d'un objet donné pour refléter la vie du monde et l'émotion de son auteur. Signe du temps, ne lit-on pas dans un article sur « ce qui est in » dans le marché de l'art : « La cote de ce photographe espagnol a grimpé de 30 % en trois ans. Encore peu chère, la photographie est de plus en plus à la mode. (...) Le « vintage », c'est-à-dire le cliché d'origine, est recommandé »⁶.

La photographie, qui a ainsi acquis droit de cité dans le royaume des arts, est également accueillante au praticien amateur. Voici ce que je serais tenté de considérer comme une œuvre d'art, doublement peut être parce qu'elle a pour thème une sculpture, *La Fontaine du Carnaval* de Tinguely inaugurée en 1977 à Bâle. Il ne s'agit pas d'un cliché souvenir ou touristique, mais bien d'une prise de vue qui ajoute à la mise en page, à l'éclairage, à la matière, l'apport imprévu du climat. Le photographe Peter Burla a attendu trois ans pour prendre ces clichés (fig. 7). Il lui fallait l'hiver, le gel, mais pas une froidure qui fige l'œuvre étonnante et ludique de Tinguely. La sculpture et la nature se sont donné rendez-vous, le photographe a saisi, selon son œil et son goût, divers instants de cette connivence. Jo Delahaut n'avait-il pas raison d'écrire en 1957 déjà : « il faudra installer le musée de la photographie à côté du musée de la peinture ou de la sculpture »⁷ ?

Les autres techniques qui aujourd'hui retiennent l'attention de certains, voire leur admiration, mériteraient de pareils développements. Celle primordiale, dans laquelle nous vivons : l'architecture. Son éloge n'est plus à faire, bien que le perpétuel débat entre forme et fonction se pose toujours et qu'un maniérisme semble la guetter de nos jours. Le monde de la décoration

⁶ *Savoir profiter de la crise*, in : *Le Point*, 25 octobre 2002, p. 105.

⁷ J. DELAHAUT, *Photographies d'aujourd'hui*, in : *Aujourd'hui*, n° 13, juin 1957, p. 32.



Fig. 7. – Peter BURLA, *La Fontaine du Carnaval* de Jean Tinguely à Bâle, décembre 2001. Photographie en couleurs.

aussi, le monde des jardins, du vêtement, pourquoi pas des bijoux, pourquoi pas de la bande dessinée, quoique demeure la question de la coexistence du dessin et de l'écrit souvent mal équilibrés. Revenons-en à ce qui ne pose guère de problème dans ce que l'Académie entend par les « Arts apparentés ».

Le septième art a fait ses preuves, fait rire et pleurer quelques générations déjà, il pourrait se passer d'un numéro, et affirmer son vocabulaire et sa syntaxe originels avec Fellini, Woody Allen, Wim Wenders, Jacques Tati et d'autres. En 1972 Martial Raysse déclarait : « J'étais un peintre connu. Maintenant je suis un cinéaste sans moyens. Parce que j'ai décidé d'employer les techniques de mon époque, je repars à zéro ! »⁸ On ne marche pas impunément dans les plates-bandes d'un commerce hautement organisé ! L'éclatement des frontières et la fusion des territoires artistiques ne sont pas pour demain.

Tout en mémorisant les techniques du passé, faut-il encore se détacher de ce qu'elles ont rendu possible, afin d'être disponible au siècle que l'on vit ? Est-ce là le problème ? Faut-il rompre pour créer ? Faut-il au contraire progresser, sur des bases acquises, aborder les bifurcations, les embranchements, selon l'intuition ou la nécessité, trouver la solution avant même d'en débrouiller parfois le dédale ? L'homme a évolué ainsi, la science elle aussi a procédé par éclairs qu'elle ne s'est expliquée que par la suite. Courir après le jamais vu, le jamais fait, devient une simple technique éliminatoire et non une ligne de vie qui croise la découverte. Mais il existe aujourd'hui dans l'activité artistique, ou présumée telle, des lignes de force qui paraissent dominantes : le vedettariat, le ludique, le sexuel. Elle se met à l'image du monde contemporain, le vedettariat sportif inonde les journaux, avec ses triomphes⁹, mais aussi ses dopages et ses magouilles et où chaque épreuve se compte en millions de dollars. Pourquoi l'artiste ne connaîtrait-il pas de succès identiques ? Non pas l'interprète mais le créateur. Le miroir aux alouettes peut briller pour chacun des écrivains qui précipitent trois ou quatre cents romans français à la conquête des prix en septembre et des gros tirages, tout comme l'œuvre plastique est aimantée par les foires de l'art contemporain à Venise, à Kassel ou à Paris. Êtes-vous à

⁸ J. CLAY, *Pourquoi les artistes tournent le dos à l'art*, in : *Réalités*, mai 1972, p. 100.

⁹ Photo-montage publicitaire de Kim Clijsters en *Liberté guidant le peuple* de Delacroix, in : *Le Soir*, 9-10 juin 2001, p. 21.

la Fiac, avez-vous vu la Fiac ? est la question que l'artiste, l'amateur ou la galerie branchée se pose à l'entrée de l'automne.

Accumulation, dissimulation, transformation, exhibition, substitution, installation, tout se conçoit, tout se conceptualise, tout s'y joue comme à la roulette avec mode d'emploi, catalogue, références. « Les plasticiens contemporains, en général, déclarait récemment Pierre Alechinsky, plus ils installent, et plus ils déménagent »¹⁰. Lorsque l'on voit un fond de grenier soudainement titré puits de merveilles ou les murs d'une salle recouverts de photos collées bord à bord figurant de la fausse monnaie, le tournis vous prend ! Si, par contre, le ludisme l'emporte sur le constat borné, si le hasard aménagé sourit, que des chaises grimpent dans les arbres, que des parapluies se prennent pour des tortues, que des squelettes de bateaux hantent les rives du Saint-Laurent¹¹, alors l'approximation fonctionne sur l'imaginaire et le décalage entre le vrai et le faux, l'apparence et la réalité, donne libre cours au plaisir. Cette invention temporaire s'inscrit dans la fugacité du temps et l'agencement d'éléments détournés de leurs fonctions réelles. La *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp, de 1913, tient encore bien la route et peut affronter sans crainte de nombreux Tours de France et d'ailleurs.

La notion de divertissement et de fête prend le pas sur le discours et la démonstration. La démarche s'inscrit dans le tracé naturel et vif de la récréation collective qui animait déjà les joyeuses entrées au temps jadis. Encore faudrait-il établir la distinction ou la frontière entre exposition et spectacle, l'émission et la réception de l'objet changent dans l'un et l'autre cas.

Très différentes de ces respirations sans entraves, certaines réalisations de la manifestation ForwArt qui, occupant récemment notre cité, se voulaient exemplatives des orientations de l'art contemporain dans sa réalité profonde. Je ne me prononcerais pas sur cet événement puisqu'il vient d'avoir lieu, mais ne puis le passer sous silence vu le sujet que je traite. Je tiens cependant à noter qu'il ne s'agit pas ici de délasserment, mais que ces interventions (j'emploie ce terme puisque les réalisations n'ont pas un caractère définitif) ont pour objet des considérations recherchées et souvent complexes.

¹⁰ P. ALECHINSKY, in : *Le Soir*, 21 octobre 2002, p. 2.

¹¹ Œuvres d'Helen Escobedo, in : G. SCHMILCHUK, *Helen Escobedo : Pasos en la Arena*, Mexico, 2001, p. 173, 205, 211.

Fig. 8. – *Calligraphie*, Japon, XVIII^e siècle. Collection privée.

Sans doute faut-il tout voir pour tout comprendre. L'art peut aussi être cela. Pour ne pas terminer sur ce constat dramatique, pour ne pas gloser sur ce qu'est l'art et son avenir, pour ne pas vaticiner sur les rapports de l'argent, du commerce, de l'investissement et de l'art, pour laisser à chacun sa voie et son choix, quant au sujet, aux formes, aux surfaces et aux supports, car, outre les pigments et l'huile, la pierre ou le métal, le jeu des matières est aujourd'hui infini, céramique, verre, textiles, élytres ou rebus, je voudrais vous dire que la calligraphie extrême-orientale m'enchanté et que journallement je contemple avec bonheur une écriture japonaise lyrique du XVIII^e siècle et qu'elle m'apporte beaucoup (fig. 8). Je ne sais pas exactement ce qu'elle signifie et des japonais m'en ont donné des interprétations approximatives et quelquefois divergentes¹⁷. Je n'en connais donc pas le sens précis, mais elle m'éveille. Si je n'avais jamais regardé une œuvre abstraite, si je n'avais pas été toujours fasciné par les œuvres de Cézanne à Vasarely ou de Monet à Rothko, sans doute n'aurais-je pas rapporté en 1969 cette écriture de Kyoto, puisqu'elle ne m'aurait rien dit. Je ne la comprends pas, mais je la sens, elle est support à la réflexion et s'ouvre au dialogue.

Voici dans cette foulée, un poème de Roberto Juarroz¹⁸ :

Il dessinait partout des fenêtres.
Sur les murs trop hauts,
sur les murs trop bas,
sur les parois obtuses, dans les coins,
dans l'air et jusque sur les plafonds.

Il dessinait des fenêtres comme s'il dessinait des oiseaux.
Sur le sol, sur les nuits,
sur les regards tangiblement sourds,
sur les environs de la mort,
sur les tombes, les arbres.

Il dessinait des fenêtres jusque sur les portes.
Mais jamais il ne dessina une porte.
Il ne voulait ni entrer ni sortir.
Il savait que cela ne se peut.
Il voulait seulement voir : voir.

Il dessinait des fenêtres.
Partout.

¹⁷ Nous devons à M^{me} Etsuko Crommelynck Yoshida une lecture de ce texte disant : « Il faut réfléchir à sa vie passée sans rancune de ne pas triompher. Le cœur est pur ».

¹⁸ R. JUARROZ, *Douzième Poésie verticale* (trad. F. Verhesen), Orphée, Paris, 1993, p. 37.

Ainsi le carrousel ou le manège qui tournait place Royale autour de la statue de Godefroid de Bouillon n'était-il pas une manifestation ludique. Cette « proposition d'Andreas Siekmann (tel est le nom du créateur allemand) par son esprit et par le site même, elle rejoue à sa manière, dit le catalogue, le tour symbolique effectué en 1969 par Marcel Broodthaers, l'artiste bruxellois le plus influent de l'art des quarante dernières années, lorsque celui-ci a fait tourner un camion de transport d'œuvres d'art autour de la statue de Godefroid de Bouillon dans le cadre de son projet *Un voyage à Waterloo*, œuvre filmique et photographique qui contient le regard broodthaersien sur le Mont des Arts ». J'avoue, avec humilité, que cette référence importante m'avait totalement échappé. Bien qu'ayant connu Marcel Broodthaers et apprécié son humour parfois corrosif – n'avons-nous d'ailleurs pas acquis de ses travaux pour le musée d'art moderne ? Ce geste officiel était-il contraire à cet esprit que l'on dit contestataire ? Nul ne peut être tenu pour responsable des méfaits de la postérité ! – quoi qu'il en soit donc le manège qui enserrait Godefroid de Bouillon, outre la référence citée, venait « pointer différentes problématiques contemporaines relatives à l'usage économique de l'espace public dont le constat d'une répartition croissante des territoires en zones et secteurs d'exploitation, d'exclusion », affirme-t-on doctement et situe « le débat » dans le domaine de « l'actualité socio-économique ». ¹²

Nous sommes ici, semble-t-il, confrontés à des sujets ou à des commentaires qui dépassent apparemment le niveau du citoyen moyen comme il risque par ailleurs de dérouter l'amateur d'art. De même, face à une allumette bicéphale, que l'on nommerait s'il s'agissait d'un cristal de biterminé, apprend-on par le catalogue : « Frappé par la bipolarité de la Belgique, il (le créateur) a également décidé d'y réaliser un projet personnel : des allumettes à deux têtes. Un objet aux innombrables potentiels, plus ou moins incendiaires, mais surtout un admirable moyen d'affirmer une fois encore son désir de multiplier les possibilités, d'avoir le choix » ¹³.

Le choix, nous l'avons, il s'enflamme tous azimuts, ForwArt comptait quatre commissaires, quatorze artistes s'exprimant en peinture, vidéo, photo, installation, maniant le concept, épinglant le politique, travaillant par constat, abordant l'économie, exploi-

¹² Catalogue ForwArt, Bruxelles, BBL-ING, 2002, p. 29, 105.

¹³ *Ibid.*, p. 153, au sujet d'une œuvre de Mircea Cantor, *Double Heads Matches*.

tant la psychologie, effleurant l'érotisme. En cela, ForwArt témoignait de ce que l'on nomme l'art contemporain tel qu'il se présente dans les biennales et foires des deux côtés de l'Atlantique et tel qu'il figure dans les catalogues de vente richement illustrés des grands marchands, et qui s'intitulent *Contemporary Art*¹⁴.

Le sexe, quant à lui, ne réside plus en maison close. Il nourrit la publicité, anime les défilés de mode, aguiche même les spectateurs du *Don Giovanni* de Mozart, cette année à Salzbourg, avec des ballerines en soutien-gorge et petite culotte blanche, publicitairement identifiables et dénoncés par un critique comme « ennui des travaux forcés de l'érotisme » et par un autre « sorte de peep-show high tech blanc et aseptisé »¹⁵. Musique, opéra, danse y passent donc aussi. Mais il n'est pas, et on le sait depuis toujours, que scandale et audace, le sexe est aussi mortifère.

Une rétrospective actuelle de Kalervo Palsa au musée d'art contemporain d'Helsinki, en fournit la preuve. L'artiste, né en Laponie en 1947, où il est mort quarante ans plus tard, pratiquait ce qu'il nommait lui-même le réalisme fantastique, obsédé par ses déviances sexuelles, la boisson, un instinct suicidaire, son œuvre peinte, dessinée et ses écrits furent, sa vie durant, une sorte de psychothérapie. « Toujours, écrivait-il en 1967, lorsque le monde me paraît sombre, ma palette brûle de la plus grande ferveur, alors je peins et cela me calme ». En 1975, il ajoutait : « Je ne veux pas être libéré de mes dépressions suicidaires. Après tout, j'en fais de l'art ». En 1983 : « J'admets que je désire choquer. Je crois que brutalité est beauté »¹⁶. C'est la raison sans doute pourquoi j'hésitais à aborder ici Kalervo Palsa. Mais le fait que son œuvre ait été donnée à un musée finlandais qui l'expose, qu'un livre existe, que des cartes postales sont publiées, qu'une école d'adolescentes visitait l'exposition en même temps que moi, il n'y avait aucune raison que je ne cite pas aujourd'hui une œuvre très dure qui exhibe la conjonction dramatique d'Eros et Thanatos, l'homme qui se pend ou qui est pendu à son monstrueux phallus et qui s'intitule *Délivrance*.

¹⁴ À titre d'exemples, les superbes catalogues de Phillips, de Pury et Luxembourg, New York, 2002.

¹⁵ A. TUBEUF, *Salzbourg : petites culottes et grands retours*, in : *Le Point*, 23 août 2002, p. 79 ; R. MACHART, « *Don Giovanni* » et Mozart bizutés à Salzbourg, in : *Le Monde*, 30 juillet 2002, p. 22.

¹⁶ *Kalervo Palsa, Resurrection*, Helsinki, Museum of Contemporary Art Kiasma, 2002, p. 149, 153, 162.

Voir, ne rien rejeter *a priori*. Maintenir la fenêtre à tous les horizons. Les choses vides de sens s'estompent d'elles-mêmes et retournent au néant avec les modes qui les ont vu naître. Mais il se peut que d'un contact, d'une association inattendue, jaillisse une conséquence autre que la vague qui la charrie et que cette chose, ce choc, peut-être inexplicable, puisse à son tour redonner vie. Car il est peu probable que la création artistique, cette émotion majeure, née avec la préhistoire, meure aujourd'hui dans la confusion qui semble nous entourer et qui a toujours baigné sans doute le quotidien.

2002

II

De Bruegel à Magritte,
intensité de l'image

Bruegel l'Ancien et les résonances du paysage

Tous ceux qui ont le bonheur et le privilège de fréquenter une Académie savent que ce lieu est source d'enrichissement pour le savoir et l'esprit. Paul Valéry ne disait-il pas à ce sujet qu'une conversation même brève « avec les hommes ou les femmes les plus instruits » permettait de comprendre « bien des choses sur lesquelles on n'aurait à jamais que les opinions populaires ou littéraires »¹.

Mener à bien une recherche, la maîtriser et la formuler, enrichir d'apports nouveaux le patrimoine des connaissances sont autant de points communs qui unissent ceux qui forment une compagnie académique. C'est vous dire combien je suis sensible à l'honneur que vous me faites en m'accueillant aujourd'hui parmi vous.

Si le rôle qui est le nôtre, au sein d'une Académie, est de maintenir un lien permanent entre ce qui fut et ce qui sera, permettez-moi de jeter un regard en arrière vers des images qui ont su rester présentes dans le regard des hommes. Peut-être même nous donnent-elles l'occasion d'un rapprochement dans le temps et l'espace, montrant ainsi que les chemins du sensible et de la création doivent forcément se joindre.

Un tempérament qui s'ingénie à restituer la vie, tel est Bruegel l'Ancien, peintre flamand du XVI^e siècle. L'existence de l'homme, de la naissance à la fin dernière, d'une *Adoration des Mages* à la *Dormition de la Vierge*, autant de thèmes tradition-

¹ P. VALÉRY, *Cahiers*, I, (Pléiade), 1973, p. 1450.

nels, mais revisités par un œil nouveau. Pierre Bruegel s'inscrit dans une évolution qui remonte, dans les Anciens Pays-Bas méridionaux, aux miniatures médiévales et aux grands maîtres du XV^e siècle, de Van Eyck et Van der Weyden à Memlinc et Bosch. Il hérite de leur savoir-faire par sa formation à la guilde de Saint-Luc à Anvers où il devint franc-maître en 1551. Les origines, lieu de naissance et date, demeurent obscurs ; brabançon, il serait né aux environs de Breda vers 1525. Les Pays-Bas sont gouvernés alors par Charles Quint qui abdiquera en 1555 à Bruxelles. Les temps sont durs et troublés par les guerres, les épidémies, les problèmes économiques et les luttes religieuses. La Réforme se propage et provoque les réactions de l'Inquisition. Celle-ci se renforce sous Philippe II qui, d'Espagne, règne par personnes interposées, dont le duc d'Albe qui réprime les contrées par son « Tribunal du sang » dès 1568. Bruegel meurt à Bruxelles un an plus tard, laissant derrière lui une œuvre magistrale, une femme qu'il avait épousée en 1563 et deux fils, Pierre et Jean, qui assureront le rayonnement de son nom d'artiste.

Sur cette toile de fond Bruegel a traduit l'esprit de son époque car, outre les thèmes religieux qu'il actualise pour les rendre vivants, il offre le spectacle de la vie quotidienne, parfois sous forme anthologique, les *Proverbes flamands* (1559) ou les *Jeux d'enfants* (1560), mais aussi à travers des compositions qui lient étroitement la vie de l'homme à celle de la Nature dans le cycle des *Mois* ou des *Saisons*. Grand dessinateur, il a rapporté d'un voyage en Italie, vers 1552-1553, d'admirables croquis qu'il amènera en projets de gravure pour l'éditeur d'estampes anversoise Jérôme Cock, sous le titre de *Grands paysages* (vers 1555-1558). L'organisation de l'espace, l'esprit de synthèse et de clarté, qui frappent chez Bruegel, sont peut-être dus à ces commandes – la suite des *Péchés capitaux* et celle des *Vertus* (1558-1560) le confirment – où l'artiste accumule les éléments sur une surface limitée à quelques centimètres carrés. Si le voyage transalpin élargit l'horizon du peintre, celui-ci ne se convertit pas à l'italianisme que pratiqueront ses contemporains du Nord, tels Pierre Coeck, Frans Floris ou Martin de Vos, séduits par les formes de la Renaissance. Bruegel est un novateur qui, maître de son métier, se libère des conventions et évite les modes. Plus sensible à Bosch qu'à Raphaël, le mystère humain le retient davantage que les canons de la beauté.

Si l'œuvre vise à une synthèse de l'expression, elle est animée d'anecdotes que l'on sent vues et vécues, à travers lesquelles s'exprime une sagesse populaire, puisée dans les proverbes, les locutions, les sentences, à la suite des *Adages* d'Érasme et de la drôlerie d'un Rabelais. L'œuvre porte, en effet, à rire, et la folie humaine est toujours proche. À l'image de la vie, la mélancolie et la tristesse aussi. Les contrastes sont voulus et frappants, et les paysans dansent à l'ombre du gibet.

Admiré de son vivant par les collectionneurs avertis, il le fut également de ses amis humanistes. Évoquant Pierre Bruegel dans son *Album Amicorum*, le géographe Abraham Ortelius affirme : « j'ai l'habitude de dire que ses peintures sentent non l'artifice mais la nature. Et je pourrais l'appeler en vérité non le meilleur des peintres, mais la nature des peintres. C'est pourquoi je le juge digne d'être imité par tous »². Ce retour aux témoignages du temps – le texte fut rédigé vers 1573, soit quatre ans après la mort du peintre – mesure le juste écho de l'œuvre de Bruegel, auprès des humanistes d'alors.

De cet éloge, une idée-force, au moins, s'impose : la complémentarité peintre-nature et même leur fusion en la personne de Bruegel. Cette opinion, qui opère un choix dans l'art de son époque, défend l'œuvre authentique, fidèle à soi et à ce qu'elle incarne, et l'oppose à celle que la mode pourrait gouverner. Ce parti pris ne traduit pas, quoiqu'il en paraisse, une attitude conventionnelle, n'impose pas une image seulement liée à la tradition, car le géographe anversois revendique pour Bruegel ce que « Pline a dit d'Apelle : dans toutes ses œuvres, il y a toujours quelque chose à comprendre en plus de ce qui est peint »³. La réaction, si on peut la nommer telle, vise les tendances italianisantes qui sévissent chez certains, à savoir les Romanistes ; elle ne permet pas, pour autant, de considérer Bruegel l'Ancien comme un traditionaliste, même génial, et oublier l'extraordinaire novateur qu'il fut. Tout ceci – tant l'expérience que l'invention – s'exprime dans les relations du peintre avec le monde. L'homme et la nature s'y trouvent confrontés ou associés, dans une vision également personnelle. La nature existe en soi, chez le peintre, comme sujet d'étude, comme l'objet de réflexion.

² A. ORTELIUS, cité in : Ph. et Fr. ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, 1997, p. 332.

³ *Ibid.*

Les dessins en sont la preuve admirable ; ils sont le fruit accompli d'un regard acéré, ils ont, par ailleurs, la nervosité rapide de la vie. Les personnages que l'on découvre dans ses *Grands paysages*, édités par Jérôme Cock, ne sont là que pour renforcer la vitalité de cette nature et pour en signifier l'échelle. Le coup d'œil, que prolonge la trace du crayon, conjugue l'éloquence du détail et l'esprit de synthèse. Carel van Mander notait, en 1604 déjà, qu' « il avait avalé tous les monts et les rochers pour, au retour chez lui, les vomir sur ses toiles et ses panneaux, tant, là comme ailleurs, il suivait la Nature avec fidélité »⁴. On ne peut le nier : l'itinéraire suivi par Bruegel, lors de son voyage d'Italie, a pu être retracé grâce aux souvenirs graphiques qu'il en a laissés. Cette fidélité est d'un esprit différent si l'on regarde les tableaux : le respect et l'expression de la nature y est total, mais non le souci de représenter un site en tant que tel. On ne peut parler de pittoresque ; on reste sans voix devant la présence de l'espace et de la terre, de l'eau et du ciel.

Avec Bruegel, la conception du paysage flamand évolue en profondeur. Présent dans la peinture depuis le XV^e siècle – il suffit de songer au volet droit du *Portinari* de Van der Goes – la nature devient sujet à part entière avec le Dinantais Patenier, *der gute Landschaftmahler* selon Dürer, auquel il faut ajouter Herri met de Bles, Cornelis Massys, Matthys Cock ou Lucas Gassel. Leur action est d'importance qui libère le paysage de sa fonction de décor, lui donne sa respiration spatiale et y intègre des sujets animés qui, à leur tour, deviennent souvent anecdotiques. Des maladresses, des rochers conventionnels, subsistent néanmoins ; la structure du paysage n'a pas encore trouvé son agencement naturel. Bruegel s'y emploiera.

Il résume donc le monde extérieur, non point en réduisant ou en juxtaposant des éléments typiques, mais en donnant littéralement vie à un univers, dont l'unité de vue et la complexité des articulations sont d'une bouleversante éloquence. Les *Saisons* de Bruegel sont aux résonances du visible ce que celles de Vivaldi sont à la couleur des thèmes, avec une amplitude symphonique peut-être plus grande encore, car les liens et les échos des éléments s'enchevêtrent et se répondent sans cesse, arbres, estuaire, oiseaux, nuages... La technique particulière du maître, plus libre, plus simplifiée aussi, où les variations de densité d'un ton dépas-

⁴ C. VAN MANDER, *Het Schilder-Boek*, Haarlem, 1604.

sent le jeu sensible du chromatisme pour assumer des valeurs spatiales, révolutionne à la fois l'art de peindre et celui de l'expression plastique, annonçant déjà les effets baroques d'un Rubens. Le paysage bruegelien est toujours animé, l'homme s'y trouve toujours présent. Le peintre pourrait s'en passer, tant la perfection du paysage est ample. Mais, si l'imagination concevait pareille démarche, on verrait, tout de suite, ce monde admirable se figer, tant cette absence serait mortelle. Dans cette nature, mieux avec cette nature, Bruegel a pétri le naturel de la vie humaine.

Avant lui, ou à son époque, dans les anciens Pays-Bas, les Aertsen, Beuckelaer, Van Hemessen, Van Amstel – que l'on identifie au Monogrammiste de Brunswick – ont accordé à la vie quotidienne, populaire, au réalisme physionomique, une attention remarquable, souvent sous-estimée, mais qui s'appuie, fréquemment encore, sur des effets de mise en scène ou sur l'anecdote pittoresque. La participation intime, l'intégration, n'est pas accomplie. Bruegel la réalise pleinement, d'une *Fenaison*, qui associe les fruits de la terre au bonheur des hommes, à un *Triomphe de la Mort* qui conjugue les règnes du squelette et de la terre brûlée. L'homme et la nature ont partie liée, l'un est le miroir de l'autre ; la nature de l'homme y trouve son fondement, tout comme la pérennité de la sève et du soleil abolit forcément l'ambition des individus.

La notoriété lui survivra. Si l'œuvre compte aujourd'hui quelque quarante peintures, une soixantaine de dessins et environ quatre-vingts gravures, elle devait être plus abondante si l'on se réfère aux sources d'archives et surtout aux copies et versions posthumes. Car les fils illustrèrent et se servirent de l'œuvre paternelle. Carel van Mander précise : « il laissa deux fils, eux aussi bons peintres ». Dans la foulée du père, ils se firent un nom : Pierre Breughel le Jeune et Jean Brueghel l'Ancien, dit de Velours. De légères différences d'orthographe ne firent qu'accentuer la confusion. La différence entre création et image se voit démontrée par cette dynastie naissante et qui se prolonge de père en fils et en beau-fils, jusques et y compris David Teniers le Jeune.

Les inventions du père sont copiées et aménagées par les fils. Les scènes rustiques surtout seront exploitées, mais les personnages de Bruegel, êtres de sang et de chair, d'humeur, de vivacité ou de chagrin, deviennent prétextes à paysanneries, ayant perdu leur densité humaine pour une drôlerie de surface, alors

Fig. 9. – Pierre Bruegel l'Ancien, *L'Été*, 1568. Plume et encre brune.
Hambourg, Kunsthalle.

que chez l'Ancien, il y a toujours une leçon d'humanité, à la source comme dans l'expression. Le *Paysage d'hiver avec trappe à oiseaux* (1565) connaîtra une cinquantaine de versions différentes exécutées par ses successeurs ! Aucune ne peut, cela va sans dire, restituer le génie de l'original.

Mais grâce aux enfants, des œuvres perdues sont connues et certaines variantes démontrent l'impact exercé sur d'autres émules ou suiveurs, tels Hans Bol, Roelandt Savery ou Sébastien Vrancx parmi d'autres, traduisant ainsi le goût d'une époque. Pierre le Jeune et Jean étaient, on le sait, de « bons peintres ». Pierre, dans le sillage du père, se permet des inventions, des compositions originales, et la qualité même de ses œuvres est variable, peut-être suivant l'urgence des demandes. Quant à Jean – collaborateur de Rubens à maintes occasions – il affirmera son originalité par le charme de la lumière et la séduction précise qu'il accorde aux fleurs.

Parmi les échos que nous évoquons, il en est un que je voudrais, en l'occurrence, souligner. Ce sont les *Saisons* de Pierre

Fig. 10. – Pierre Breughel le Jeune, d'après Hans Bol, *Les Plaisirs de l'hiver*, après 1616. Huile sur bois. Bucarest, Musée National des Beaux-Arts.

Breughel le Jeune, conservées au musée de Bucarest. Ces œuvres procèdent d'une commande faite par Jérôme Cock à Bruegel l'Ancien, entravée par la mort de celui-ci. On en connaît heureusement les dessins du *Printemps* et de l'*Été*, exécutés respectivement en 1565 et en 1568. Afin de compléter cette vision interrompue, l'éditeur fit appel à Hans Bol pour l'*Automne* et l'*Hiver*. La série gravée fut publiée en 1570 et c'est à partir de celle-ci que Pierre Breughel le Jeune exécuta ses versions peintes. La série de Bucarest, exposée actuellement à Anvers, se caractérise par sa grande qualité. Son intérêt se double du fait qu'il s'agit vraisemblablement de la seule série complète parvenue jusqu'à nous⁵.

Les dessins de Bruegel, d'une précision extrême, tiennent compte de leur transposition en gravure, par l'intensité des traits

⁵ Catalogue de l'exposition *Breughel-Brueghel*, Anvers, 1998, n° 126-129. Série inconnue et non répertoriée dans l'ouvrage de G. MARLIER, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p. 218.

au premier plan, qui va *decreasing* vers le fond de la composition. Un autre détail dans le *Printemps* : la maîtresse de maison tend la main gauche afin de redevenir droitière lors de l'impression du burin. L'*Été* se compte parmi les chefs-d'œuvre du maître (fig. 9). Il incarne une évocation plus symbolique que narrative de cette saison, où la générosité de la terre vient nourrir la force de l'homme. L'œuvre affirme, par ailleurs, l'évolution du peintre qui, à cette époque, situe au premier plan des personnages monumentaux qui ont écouté la leçon de Michel-Ange. À travers la gravure de ces images, Pierre Breughel le Jeune exécute les siennes. Si, à première vue, celles-ci apparaissent comme de simples copies, elles comportent cependant des modifications sensibles. Ainsi, dans le *Printemps*, le fils a-t-il remplacé par une danse paysanne, plus populaire donc, les divertissements amoureux d'une classe seigneuriale. Quant à l'*Automne* et à l'*Hiver* (fig. 10), exécutés d'après des dessins de Bol, on pourrait croire à des inventions de ce dernier, alors qu'il s'agit, une fois de plus, de résonances de Bruegel l'Ancien, que le fils accentue. Ainsi dans l'*Automne*, la saignée du porc est-elle beaucoup plus proche de celle du *Dénombrement de Bethléem* que de la gravure publiée par Jérôme Cock. Quant à l'*Hiver*, la plus belle composition peut-être de la série, il se souvient de la gravure de vers 1561 d'après Bruegel l'Ancien, *Scène de patinage devant la porte Saint-Georges à Anvers*, thème qui traverse toute l'œuvre du maître.

Ces quatre *Saisons*, qui figurent aussi les quatre âges de l'homme, exécutées dans l'esprit du père par le fils, montrent la permanence d'une vision et l'originalité de son invention. Invention à ce point juste qu'elle devait se prolonger bien au-delà des variantes et des copies, pour nourrir le dialogue que la peinture entretient avec la nature pendant des siècles. Si l'on peut en déceler les échos dans la peinture belge jusqu'à James Ensor, qui disait en 1924 : « Prosterneons-nous et saluons le plus grand de nos peintres »⁶, il est plus étonnant encore de le percevoir en Roumanie en 1833. En voici la preuve dans un tableau de l'école roumaine, de Franz Neuhauser Junior (Vienne 1763 - Sibiu 1836), précurseur de la peinture moderne de paysage en Transylvanie ; l'œuvre, qui évoque les environs de Sibiu, a figuré aussi à Anvers dans une exposition organisée en 1995 à l'initiative de l'Ambassade de Roumanie⁷.

⁶ Texte repris dans *Les Écrits de James Ensor*, Bruxelles, 1944, p. 126.

⁷ Catalogue de l'exposition *La peinture roumaine 1800-1940*, Anvers, 1995, n° 1.

Les dialogues se perpétuent ainsi, de génération en génération, avec des différences d'intensité et aussi de préoccupations, selon les goûts, les modes et la demande. Images du temps, des temps, elles montrent le respect de la chose vue, transposée, mise en variante, où l'homme et son espace, la nature et ses composantes, sont, tout à tour, éclairés, associés ou profondément unis. L'intense poésie et la vérité plastique n'en demeurent pas moins le fait de Bruegel l'Ancien, qui modèle le monde à l'image du vécu, seul témoignage inaltérable lorsqu'il est le fait du génie.

Et pour nous, aujourd'hui, mes chers Confrères, à travers les langages et les arts se transmettent ainsi les visions et s'accordent les sensibilités. Enfin, le jour où vous m'avez élu, je sais que vous aviez également honoré, hélas à titre posthume, le grand musicien roumain Dinu Lipatti. Or, il se fait qu'en 1946, je crois, j'ai rencontré et écouté cet exceptionnel pianiste dans une clinique de Montana en Suisse où il se reposait et où je recevais des soins, suite à un accident. Ce souvenir ne s'est jamais éteint et mon élection l'a donc ravivé. Je souhaite, dès lors, dédier cette allocution à Dinu Lipatti, renforçant ainsi, par d'autres résonances, les liens que vous m'avez permis de nouer avec l'Academia Română.

1998

Bruegel au pluriel

L'art de peindre se transmet souvent, au Moyen Âge et à la Renaissance, de père en fils dans les écoles du Nord. Au point que la notion de dynastie peut être évoquée. Les Brueghel en fournissent l'exemple. Le fondateur, Pierre Bruegel (vers 1525-1569) est l'initiateur d'un talent qui se perpétue, à travers diverses ramifications, jusqu'au XVIII^e siècle. Son œuvre, aujourd'hui réduite en nombre – une quarantaine de tableaux, une soixantaine de dessins et quelque soixante-dix gravures – domine le siècle aux Anciens Pays-Bas méridionaux par la franchise et l'originalité de sa technique qui annonce Rubens, et par la charge de vitalité humaine qu'elle charrie. Du fantastique, dans le sillage d'un Jérôme Bosch, au réalisme de la vie quotidienne, elle ne cesse de traduire l'homme en profondeur et de l'intégrer à une nature omniprésente.

Les tableaux, à l'huile sur bois et à la détrempe sur toile, s'imposent par la finesse de leur facture, en petit format comme *Le Suicide de Saül* ou *La Pie sur le gibet*, ou par la monumentalité de leur synthèse, tels *Les Chasseurs dans la neige* ou *La Parabole des aveugles*. Les thèmes religieux comme les scènes de genre répondent aux mêmes nécessités essentiellement créatrices. Le sujet chez Bruegel est un prétexte à l'énoncé d'une vision, d'une idée, d'un sentiment, d'un comportement, dont les résonances émeuvent encore quatre siècles plus tard.

Bruegel eut deux fils qui furent également peintres, sous une orthographe différente, Pierre Breughel le Jeune (1564/65-1637/38) et Jean Brueghel l'Ancien dit aussi de Velours (1568-

1625) qui ont servi, l'un et l'autre, l'art du père par la diffusion qu'ils en firent et aussi par des qualités spécifiques, surtout chez le cadet (fig. 11). Ils ont contribué, par des copies ou des variantes, à l'édification d'un esprit bruegelien, plus en surface qu'en densité. Ils refont une image et souvent ils la figent.

Ainsi *Le Portement de Croix* de Bruegel, peint en 1564, est-il une œuvre au sujet bien défini et classique. Rien qu'en Flandre, plusieurs précurseurs peuvent être mentionnés, Jan van Amstel ou Herri met de Bles. Bruegel n'évoque pas seulement l'épisode tragique de la Passion. Le contexte dans lequel il situe le drame, le lieu composite dans lequel il l'inscrit, les diverses séquences qui animent la scène multiplient les lectures possibles, sans que l'on ne puisse jamais s'arrêter à la certitude de l'une par rapport à l'autre. Le monde de Bruegel, comme l'univers dont il capte les reflets, ne cesse de bouger. Certes le temps, ici, couvre toute une journée, de l'aube au triste soir, qui voit, de gauche à droite, l'allongement du cortège, de la ville brillante au Golgotha sinistre. Que fait cet étrange moulin sur un piton rocheux ? Est-il l'axe du mouvement ? Et ces soldats vêtus de rouge, qui encadrent le Christ, dénoncent-ils, aux yeux de l'artiste, l'occupant espagnol d'alors ? Tous les peintres de ce temps actualisent les scènes qu'ils évoquent et la ponctuation rouge sied à la composition. Pourquoi aussi, au premier plan, la Vierge et les Femmes éplorées qui, elles, relèvent d'un style passé, celui des Primitifs ?

Tout s'explique ou peut s'expliquer, mais qui prouvera que la glose est fondée ? Connaît-on mieux Shakespeare, après mille pages de controverses, que par la lecture de son œuvre et l'écoute

BRUEGEL

P. BREVGHEL

BRUEGHEL 1604

Fig. 11. — Signatures de Pierre Bruegel l'Ancien, Pierre Breughel le Jeune et Jean Breughel dit de Velours.

de ses pièces ? Le maître du théâtre élisabéthain naît cinq ans avant que le maître de la peinture flamande ne meure. Tous deux n'ont cessé d'interpeller les spécialistes, mais heureusement de réunir les admirateurs.

Le thème de la montée au Calvaire inspire également les fils Bruegel. Des copies assez fidèles, de belles images, mais où la sève ne circule plus. Des variantes aussi, plus intéressantes dès lors. *La Marche au Calvaire* de Pierre Breughel le Jeune, de 1603, reprend plusieurs éléments de la composition du père, en les redistribuant. Le Christ, qui était tombé, dans l'œuvre initiale, et semblait se perdre dans l'agitation de la foule, quoique au centre géométrique du tableau, est, ici, redressé portant la Croix, bien visible vers le bord inférieur. Les soldats ont, pour la plupart, troqué la veste rouge pour une armure et font partie d'un cortège clairement dessiné, axé autour d'un bouquet d'arbres et non plus d'un surprenant rocher sommé d'un moulin. Celui-ci se voit reporté à l'horizon, où il n'éveille ni question, ni surprise.

Trois ans plus tard vraisemblablement, le second fils, Jean, reprend le même thème, réduisant l'œuvre monumentale à un petit format, peint sur cuivre. Le mouvement est inversé de la droite vers la gauche, accentué par la concentration des personnages en une sorte de ruban sans identification précise. La technique du clair-obscur répond au goût baroque des débuts du XVII^e siècle, et le peintre se révèle paysagiste lorsqu'il centre le soleil derrière un bouquet d'arbres, recherchant le charme des effets lumineux et non plus le drame qui se joue dans le ciel.

La force expressive inhérente à Pierre Bruegel est tout aussi présente dans un *Repas de noces* (vers 1568). Scène paysanne qui pourrait se réduire à n'être qu'une scène de genre, elle s'affirme une fresque de la société par sa structure architecturée, par ses puissantes diagonales, et par l'individualisation des personnages, réunis autour d'une mariée épanouie dans son autosatisfaction. Le châtelain du village, l'homme de loi et l'homme d'église, la famille, les serviteurs, les musiciens, les invités, par leurs attitudes et leurs gestes, jusqu'à l'enfant gourmand, sont des êtres humains avant d'être les acteurs d'une festivité conventionnelle. De même les jarres, à gauche, forment la nature morte d'un peintre avant d'être l'image des récipients d'une époque précise.

Une scène semblable, transposée à l'extérieur, peinte par le fils aîné, reprend à droite la scène du banquet et, par des anecdotes figurées, accentue ici la goinfrerie, là les libations. Le contexte villageois, léger, animé, haut en couleurs, souligne le pittoresque

de ces réjouissances populaires que le père avait évoquées avec un souci de la synthèse, dans des gravures telles que *La Kermesse de la Saint-Georges* (vers 1561) ou dans le tableau célèbre de *La Danse des paysans* (vers 1568).

Jean Brueghel dit de Velours est aussi l'auteur d'une *Noce champêtre* (1623). Évoquée avec plus de retenue que son frère, cette grande toile est conçue dans un esprit de finesse et selon la vision d'un miniaturiste qui regarde son sujet à distance. La description est heureuse, mais sans contact réel malgré les douceurs d'un paysage et un impressionnisme chromatique du soleil et des nuages. Le talent du peintre, qui lui vaudra sa grande notoriété et sa collaboration avec divers maîtres du XVII^e siècle anversois dont Rubens, réside dans la perfection du rendu atmosphérique et l'étonnante harmonie et habileté de ses bouquets de fleurs.

En ce temps-là, on le sait, les artistes ont tendance à se spécialiser suivant les genres. L'universalité et l'humanité du père font place, chez les fils, soit aux adaptations du suiveur, soit aux qualités sensibles et accomplies de l'artisan. Ce dernier terme n'est en rien péjoratif. Pierre Bruegel l'Ancien est un grand créateur, dès lors un génial artisan ; les éléments végétaux qui étoffent *La Fenaison* sont parfaitement identifiables et l'iris qui fleurit près du ruisseau du *Dénicheur* ou de *La Parabole des aveugles* est aussi éloquent que celui qui orne les bouquets de son fils Jean. Chez celui-ci les fleurs, quelle que soit leur symbolique, sont une fin en soi, alors que le *Dénicheur* ou la *Parabole* comptent bien d'autres leçons humaines et inventions formelles.

Il en va ainsi également du *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe à oiseaux*, un des chefs-d'œuvre de 1565, où la précarité de ceux qui animent le site enneigé est soulignée au sein d'une permanence de la nature. La fragilité de la glace, la duplicité de l'appât engagent les hommes, attirent les oiseaux. C'est l'occasion pour l'artiste d'évoquer l'apparente liberté des uns et des autres dans le contexte d'une œuvre aux tonalités presque monochromes, entre neige et terre. Vision de justesse et de raffinement à la fois, sans doute unique dans l'art du temps. L'atmosphère d'un lieu, d'une saison, d'un jour, d'une heure même, est dépassée dans sa précise saisie, par l'aventure de la vie et des hommes, le hasard, le faux pas, la corde d'une trappe, tirée ou non au bon moment, et qui ne changeront rien au mystère du lointain.

Il existe au moins une cinquantaine de copies ou de variantes de cette œuvre. Souvent belles en soi, elles ne supportent guère

la comparaison, tant il est vrai que création et adaptation ne relèvent pas du même registre. Une légère modification des dimensions, du chromatisme, l'accentuation d'un détail ou l'alègement de la brume, ne donnent pas au thème, repris par Pierre Breughel le Jeune, la force vive de l'invention.

Celle-ci se retrouve, en revanche, dans les paysages originaux de Jean Brueghel de Velours. L'esprit diffère, l'intensité du message et le poids de la présence humaine, figurée ou non, se situent à un autre niveau. Les paysages, au fond bleuté, aux perspectives meublées de chariots, aux présences fluviales dont les rives sont peuplées de barques et de personnages – par exemple *Fête religieuse à Schelle*, de 1614 – offrent des travaux de grande séduction où le regard se promène malgré l'exiguïté fréquente du format, ou peut-être pour cette raison même qui en accentue le caractère précieux.

Il ne faut pas rejeter pour autant le frère aîné dans la seule catégorie des copistes. Pierre le Jeune a une œuvre abondante qui compte des compositions originales dans le style du père. Il en apprend également sur les mœurs et usages du temps. Si sa vision du monde n'a ni l'élévation, ni la volonté de synthèse de l'aïeul, elle comporte un aspect direct, une sorte de jovialité naïve qui peuvent en faciliter l'approche.

Les *Saisons* de Bruegel l'Ancien et leurs paysages composites, *La Pie sur le gibet*, horizon au-delà du signe de la mort, *La Parole des aveugles* qui analyse plastiquement les stations de la chute, l'humanité d'un *Repas de noces* sont autant d'images fortes qui dépassent, en résonances, le temps et les frontières.

1997

Le fantastique et la permanence du signe

Tout essai de définition du fantastique est vain, comme l'est toujours celle d'une notion complexe que l'on ne peut réduire ni dans le temps, ni dans l'espace, et qui jaillit souvent dans le «sommeil de la raison». L'opinion et la vision de Goya sont fondées car le fantastique, le vrai, celui qui trouble et non celui qui trompe, est le phénomène qui échappe au rationnel, à la faculté humaine d'expliquer. Certes la connaissance grandit, les ténèbres reculent, mais le savoir déplace plus qu'il n'abolit.

L'usage du terme lui-même est subjectif et connaît un certain nombre de synonymes, ou de sens voisin, tels imaginaire, insolite, irréaliste, irrationnel etc. ; de plus, le terme peut couvrir diverses gammes d'intensité, du noir absolu au rose tendre, et du cauchemar à la fleur bleue, pour changer de couleur.

L'image que le sentiment éveille, dans l'esprit du créateur et, forcément, dans celui du spectateur ou du lecteur, vise à occuper l'espace. Son poids, son aspect, sa consistance, son étrangeté par rapport au quotidien ou au conventionnel, retiennent et souvent perturbent l'attention, par irruption de l'étrange en lieu et place du connu et de l'objectif. L'imaginaire est une sorte d'écran, une toile, un support sur lequel viennent s'inscrire une forme, une composition, un agencement clair ou confus, complexe ou équivoque, et bien d'autres qualificatifs pourraient défiler. L'image peut constituer un obstacle, avoir un caractère obsessionnel par sa récurrence, comme elle peut être diffuse ou insaisissable. Je choisirai la première, la plus simple sans doute, l'obstacle, pour en démontrer, dans le domaine des arts plas-

tiques, la répétition mais aussi la diversité de l'impact. Deux peintres des provinces belges à quatre siècles de distance, Bruegel et Magritte, en prouvent la permanence, de même que ce dernier en affirme la diversité des variantes.

Pierre Bruegel l'Ancien (± 1525-1569) fut l'auteur de deux *Tour de Babel*, l'une datée 1563, l'autre de trois – quatre ans plus tardive. Une tour de Babel, rien d'étrange à première vue, un thème biblique et qui connaît au seizième siècle, en particulier dans les Pays-Bas, un épanouissement réel. Mais le sujet puisé dans la Genèse, où la société des hommes veut se bâtir une ville et une tour dont le sommet touche le ciel, n'est pas que l'image du souci de bâtir et d'un orgueil. Son échec n'est pas la seule conséquence de l'ambition, mais bien le fait de la divinité qui dira « descendons et brouillons ici leur langue, qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres »¹.

Le terme comporte donc des ambiguïtés évidentes entre le désir d'une construction, la démesure du projet, l'ampleur de l'échec et la leçon que l'on peut en tirer. Cette complexité même ne pouvait que séduire Bruegel. Le peintre affectionne les images qui ne se limitent pas à une simple description. Il cultive les ressources et, sous l'apparente évidence, il aime à sous-entendre d'autres voix qui répondent à la diversité de la pensée et de la vie. La seconde *Tour* de Bruegel, celle conservée au musée de Rotterdam, retient particulièrement l'attention (fig. 12). Le premier plan anecdotique, avec le roi Nemrod et les tailleurs de pierre de la version de Vienne, a disparu ; la tour elle-même est plus massive, l'intensité chromatique plus puissante, et les travaux de construction plus avancés la ferment davantage. Sa présence monolithique et dense, sorte de termitière aux alvéoles infiniment apparentes, semble se dilater et conquérir l'espace.

L'impression d'inaccessibilité, l'abaissement de la ligne d'horizon et une couronne de nuages menaçants renforcent le sentiment d'angoisse. Cette construction est devenue un obstacle, une menace, le tombeau ou la nécropole d'un aberrant désir. Baudelaire, qui ne connaissait pas ce tableau, n'avait-il pas cependant raison d'écrire : « Dans les tableaux fantastiques de Bruegel le Drôle [ainsi l'appelait-on au XIX^e siècle] se montre toute la puissance de l'hallucination »² ?

¹ Genèse, XI 6-7.

² Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, (Pléiade), 1961, p. 1023.

Fig. 12. – Pierre Bruegel l'Ancien, *La Tour de Babel*, ca 1568. Huile sur bois. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Je pourrais passer directement à Magritte pour ma démonstration, mais je voudrais choisir une étape intermédiaire dans le temps et l'espace, un relais qui la renforce encore. Il s'agit d'Arnold Böcklin et de son célèbre tableau, *L'Île des morts*, icône de l'art irrationnel au XIX^e siècle. Découpe également massive, chromatisme sourdement intense, qui confère à cette forme voisine de l'obstacle un caractère de fatalité et de non-retour. Böcklin disait : « Un tableau doit raconter quelque chose, donner à penser au spectateur comme une poésie et lui laisser une impression comme un morceau de musique »³.

³ A. BÖCKLIN, cité in : Ph. ROBERTS-JONES, *La peinture irrationnelle au XIX^e siècle*, Fribourg, 1978, p. 71.

Vision bien symboliste de l'art et de cette œuvre en particulier dont le titre lui fut donné par un marchand, et non par le peintre qui la considérait comme « un tableau pour rêver »⁴. Le poète français Jules Laforgue, qui vit l'œuvre à Berlin en 1886, note : « On reste stupéfait de cette unité dans le rêve (...) de ce naturel impeccable dans le surnaturel »⁵. Si l'on sait l'influence de Böcklin sur son époque, sur Strindberg qui prit le tableau comme thème et décor d'une pièce, et sur Giorgio de Chirico ensuite, on en revient tout naturellement à René Magritte, qui affirme en effet : « Chirico fut le premier à rêver *de ce qui doit être peint* et non *de la façon dont il faut peindre* »⁶.

René Magritte (1898-1966) est un des maîtres, on le sait, de la peinture surréaliste. D'un surréalisme axé sur la résonance de l'image poétique, mais qui se différencie du courant orthodoxe par le rejet d'un recours systématique à l'automatisme cher à André Breton. La démarche de Magritte, plus « délibérée »⁷ pour reprendre la spécificité qualifiée par Breton lui-même, confère à l'œuvre du peintre une originalité et une ampleur particulières qui en font l'un des plus grands inventeurs d'images de notre siècle. Parmi celles-ci, il en est une qui se rapproche, par son effet sur l'imaginaire, de l'obstacle fantastique créé par la seconde *Tour de Babel* de Bruegel. Cette forme, car il s'agit avant tout de cela, déjà chez Bruegel, voit le jour en 1927 et trouve son épanouissement peut-être angoissant, si l'on tient compte du titre, dans *Le Démon de la perversité*.

L'œuvre en question est l'aboutissement des recherches menées la même année, autour du contraste entre forme, fond, matières, lumière et ombre, jouant dans un univers non-figuratif dont les étapes sont *Le Brise-lumière*, *En face des murmures*, *La Saison des voyages*, *Le Prince des objets*. *Le Démon de la perversité*, du musée de Bruxelles, est certainement en soi un aboutissement, ne fut-ce que par son format, 81 × 116 cm, sensiblement plus grand que celui des recherches antérieures (fig. 13). L'œuvre fut donnée à Marcel Mariën par Magritte, et le peintre devait lui accorder une certaine importance puisqu'il voulut la

⁴ A. BÖCKLIN, *op. cit.*, p. 68.

⁵ J. LAFORGUE, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, p. 344.

⁶ R. MAGRITTE, cité in : Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible*, Bruxelles, 1972, p. 14.

⁷ A. BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 72.

Fig. 13. – René Magritte, *Le Démon de la perversité*, 1927. Huile sur toile.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

« retoucher » en 1943. Cette intention ne devait cependant pas se concrétiser⁸.

Le tableau frappe par sa monumentalité, l'autorité et la clarté de la découpe, le contraste net entre la matière bois formée de planches juxtaposées, incrustées semble-t-il ou lentement absorbées par une matière en relief et d'apparence caoutchouteuse. Cet objet insolite se dresse sur un fond obscur et maritime comme de nombreux autres travaux de cette période. Le titre n'est pas pour nous surprendre, car bien que l'on sache, suivant l'artiste, que « Les titres des tableaux ne sont pas des explica-

⁸ D. SYLVESTER, *René Magritte. Catalogue raisonné*, Menil Foundation-Fonds Mercator, I, 1992, p. 255.

tions, et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres»⁹, le couple est ici bien assorti pour souligner le climat d'étrangeté de l'œuvre. La source du titre est Edgar Allan Poe auquel Magritte se référera souvent dans la traduction de Baudelaire. Étrangeté ou insolite, les termes peuvent convenir. Pourquoi pas fantastique ? Sans doute parce que Magritte se montre réticent à son égard : « L'art fantastique et magique se conçoit comme tel si c'est en premier lieu d'une conception de l'art qu'il s'agit de s'inquiéter. Ce serait abusivement que l'on nomme ainsi ma conception de l'art de peindre. Elle ne concerne ce que je pense qu'en second lieu... »¹⁰.

« L'art de peindre, ajoute-t-il ailleurs, comme beaucoup de choses, peut donner lieu à des confusions faciles ou difficiles. Notamment l'art dit « fantastique » qui se montre parfois charmant, mais plus souvent puéril et sordide de préférence ». Mais il souligne : « L'art de peindre, tel que je le conçois, n'est ni facile ni difficile. Je sais qu'à certains moments, des images imprévisibles m'apparaissent et qu'elles sont les modèles de tableaux que j'aime peindre. Ces images me semblent dominer mes idées et mes sentiments bons ou mauvais. Elles les dominent vraiment si elles révèlent le présent comme un mystère absolu »¹¹. En l'occurrence, l'image de Magritte ne pourrait-elle pas être une équivalence plastique à la phrase de Poe qui note dans sa nouvelle : « de notre nuage, sur le bord du précipice, s'élève, de plus en plus palpable, une forme mille fois plus terrible qu'aucun génie, qu'aucun démon des fables ; et cependant ce n'est qu'une pensée, mais une pensée effroyable... »¹².

Question de vocabulaire donc, mais la notion d'image dominante mérite d'être soulignée puisqu'elle surplante l'idée et le sentiment, « bon ou mauvais », précise Magritte. Faut-il s'étonner dès lors qu'une même image puisse charrier ou évoquer des impressions distinctes et éveiller des résonances parfois divergentes ? Il y a des obstacles angoissants ; pourquoi n'y en aurait-il pas qui se révéleraient, sinon moins obsédants, peut-être plus agréables à franchir ?

⁹ R. MAGRITTE, *Écrits complets*, Flammarion, 1979, p. 259.

¹⁰ *Ibid.*, p. 489.

¹¹ *Ibid.*, p. 441.

¹² E. A. POE, *Le Démon de la perversité*, in : *Œuvres en prose* (trad. Ch. BAUDELAIRE), (Pléiade), 1951, p. 274.

Ainsi *La Femme introuvable* (1928), forme composite d'éléments identifiables, pierre, mains et femme, introuvable peut-être parce que trop évidente. L'obstacle est, ici, plus personnel, plus intérieur que s'il se voit imposé par une force que l'on ne peut dominer. Magritte ne déclare-t-il pas : « La main toute puissante peut se jouer des pierres les plus lourdes et un mur, un château, un verre ou une rose ne sont pas capables de lui résister »¹³ ? *Le Masque vide*, de 1928 également, est, contrairement au titre, une forme chargée. Six éléments du vocabulaire magrittien l'occupent : ciel, grelots, façades, papier découpé, forêt et feu. Le choix est offert. La même année un autre *Masque vide*, divisé cette fois en quatre compartiments, où des mots remplacent des images – ciel, corps humain (ou forêt), rideau, façade de maison – présente les mêmes invitations au songe car, selon Magritte : « Dans un tableau les mots sont de la même substance que les images »¹⁴.

L'obstacle n'est donc pas univoque et les ressources de ses arguments sont multiples. Il y aurait d'autres exemples ou affinités d'analogies formelles à citer encore entre 1927 et 1930. Magritte, qui, selon les périodes, approfondit certains thèmes ou aime à se poser des questions, a-t-il abandonné cette forme récurrente, illustrée sous divers décors ? Elle réapparaît curieusement en 1950, dans *L'Art de la conversation*. Ici un entassement de pierres, édifice ajouré, sorte de temple, identifiable d'ailleurs : Babel du rêve, celle donc de l'inconscient. Œuvre riche d'évocation qui domine, encore et toujours, deux insectes humains qui se livrent entre eux aux délices de la parole. Plus proche encore de la Babel classique et de Bruegel, mais cette fois par l'apparence et non par une tension spirituelle ou psychique, *La Poitrine* de 1961, entassement de maisons, criblées de fenêtres, accumulation comme, dans la chambre d'un enfant, les éléments d'un jeu offert à l'imaginaire d'un chacun pour construire sa propre cité¹⁵.

L'usage fantastique – le terme ici convient – dont Magritte se sert à la suite de Bruegel, inconsciemment peut-être, est une occupation de l'espace par l'imaginaire et, pour reprendre un titre de Magritte des années 1927-1928, correspond à un *Éloge de l'espace*, œuvre où le peintre remplit la même forme par trois

¹³R. MAGRITTE, cité in: Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible, op. cit.*, p. 24-25.

¹⁴*Ibid.*, p. 56.

¹⁵Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible, op. cit.*, p. 45-46.

corps de femme. Figuration rassurante, en apparence tout au moins, car ces mêmes formes féminines ne pourraient-elles pas, selon les circonstances, se nommer aussi « Démon de la perversité » ? Mais ça, c'est une autre histoire !

Si l'occupation de l'espace par le fantastique est une constante de la démarche de l'imaginaire, il y a pour connaître l'espace, ou le posséder comme le souhaitaient les bâtisseurs de Babel, effort qui se retourne contre eux dans la confusion, un autre moyen : sa pénétration. Et je voudrais clore sur une image roumaine cette fois, *La Colonne sans fin* de Constantin Brancusi. Le génie procède ici à une appréhension spirituelle de l'espace par une volonté répétitive d'éléments simples, superposés à l'infini, qui permet l'ascension de l'espace par l'imaginaire. Fantastique, n'est-ce pas ?

1998

Breton et Magritte, automatisme et recherche

André Breton et René Magritte sont tous deux d'immenses créateurs. Ils ont en commun l'invention de l'image. Pour Breton, celle-ci jaillit « du rapprochement en quelque sorte fortuit » de deux réalités distantes¹ ; pour Magritte, elle est « le résultat de la recherche systématique d'un effet poétique bouleversant »². Lorsque Julien Gracq définit le monde de l'art surréaliste, « où dominant absolument les images et les *objets élus* sous toutes leurs formes », il ajoute « le *corpus* surréaliste se compose donc, et de ce que le surréalisme a fait naître, et en partie de ce qu'il a rebaptisé »³. André Breton et René Magritte sont, tous deux, citoyens de cet univers. Et pourtant leurs cartes d'identité différentes, plus encore leurs gênes, leur modèle intérieur.

Dans chacune des définitions retenues de l'image, deux termes divergent, s'opposent même en profondeur, pour l'un, il s'agit de « rapprochement fortuit », pour l'autre de « recherche systématique ». Or, ils s'inscrivent tous deux parmi les plus grands magiciens de l'imaginaire et du surréalisme de notre siècle. Sans doute sont-ils, dès le départ, très distincts l'un de l'autre. Breton est poète, Magritte peintre, mais le premier est le plus visuel des poètes et le second le plus poétique des plasticiens. Par ailleurs, Breton n'est pas l'inventeur de la surréalité, il est le théoricien

¹ A. BRETON, *Manifeste du surréalisme*, in : *Œuvres complètes*, I, (Pléiade), 1988, p. 337.

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

³ J. GRACQ, *Introduction au cat. André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Centre Pompidou, 1991, p. 11-12.

du mouvement surréaliste, son magister dans le domaine du législatif, du judiciaire et de l'exécutif. Faut-il rappeler sa définition : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »⁴.

Reprise et réaffirmée le 1^{er} juin 1934, à la maison des Huit Heures à Bruxelles, Breton ajoute que, au-delà des formules, « c'est un *tour de pensée*, vraiment expressif de notre époque, qui aspire à se faire homologuer, tant bien que mal »⁵. Petite parenthèse, la couverture du texte de la conférence, publiée à Bruxelles la même année par René Henriquez, était illustrée d'un dessin de Magritte figurant *Le Viol* (fig. 14). Breton rappelait aussi, dans cette conférence, qu'il avait traité de l'expression plastique de son mouvement en 1928 dans *Le Surréalisme et la peinture*. Son rôle dans le domaine de l'histoire de l'art est loin d'être négligeable et s'affirme à travers la critique dès 1917, comme le fit Guillaume Apollinaire à la fin du XIX^e siècle. Esprit d'avant-garde – ce qui à l'époque voulait dire quelque chose – et découvreur, il ne se limite pas aux artistes de son temps ou de Paris, mais se révèle un connaisseur des arts non-européens et de l'art magique. Il portera des jugements prémonitoires lorsqu'il écrit, le 2 décembre 1924, au collectionneur Jacques Doucet dont il est le conseiller : « On ne songe jamais assez que Picasso est le seul génie authentique de notre époque, et un artiste comme il n'en a jamais existé »⁶. La seconde partie de la phrase est peut-être excessive, mais il s'efforce de convaincre Doucet – et y réussira – d'acheter *Les Demoiselles d'Avignon*, aujourd'hui céléberrime.

Breton entame son ouvrage sur la peinture par la phrase célèbre : « L'œil existe à l'état sauvage »⁷. Va-t-il réserver un accueil vif à René Magritte ? La question se pose en effet.

Qui est Magritte ? D'où vient-il dans ces années vingt ? Il cherche sa voie. Après des études à l'Académie de Bruxelles, des

⁴ A. BRETON, *Manifeste...*, op. cit., p. 328.

⁵ A. BRETON, *Qu'est-ce que le surréalisme*, in : *Œuvres complètes*, II, (Pléiade), 1992, p. 241.

⁶ ID., lettre à Jacques Doucet, citée in cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 174.

⁷ ID., *Le Surréalisme et la Peinture. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965*, Gallimard, 1965, p. 1.

Fig. 14. – Couverture illustrée par Magritte du livre d'André Breton, *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, 1934.

essais dans les registres cubiste, futuriste et jusqu'aux limites de l'abstraction, Magritte «trouve son premier tableau» en 1924⁸. La première œuvre réellement magrittienne, néanmoins, date de l'année suivante, *Le Jockey perdu*. La découverte n'est pas le fruit de la lecture du *Manifeste* de Breton, elle est la conséquence de la gestation d'une image de Giorgio de Chirico, *Le Chant d'amour*, vue en 1922, le maître de l'Art métaphysique lui révélant «ce qui doit être peint»⁹. Il n'y a donc pas, au départ, une rencontre déterminante entre les deux hommes, ou entre la théorie de l'un et les recherches de l'autre.

Nulle trace, de plus, dans les publications de Breton, ni de mention, en 1928, dans *Le Surréalisme et la peinture*, où l'auteur avait cependant ajouté au texte, déjà publié dans *La Révolution surréaliste*, un paragraphe sur Jean Arp. Le silence perdure jusqu'en 1942. À cette date, pendant la guerre et aux États-Unis, s'ouvre à New York une exposition intitulée *Art of this Century* à la Peggy Guggenheim Gallery. Le catalogue est préfacé par André Breton, il s'agit du texte *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme*¹⁰, qui sera repris, en français dans la revue *Labyrinthe* par Albert Skira à Genève en 1945. La même année, chez Brentano's à New York, la réédition du livre de 1928 est complétée par ce nouveau texte et quelques autres préfaces publiées depuis lors. La couverture sera ornée, à la suggestion de Marcel Duchamp, d'une illustration : «prendre les pieds nus, chaussures de Magritte», c'est-à-dire *Le modèle rouge* de 1935¹¹.

Que disait le texte ? Il est bref, mais sans défaut. «La démarche non automatique mais au contraire pleinement délibérée de Magritte étaye, d'autre part, dès ce moment le surréalisme. Seul de cette tendance, il a abordé la peinture dans l'esprit des *leçons de choses* et, sous cet angle, a instruit le procès systématique de l'image visuelle dont il s'est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée. Entreprise unique, de toute rigueur, aux confins du physique et du mental, mettant en jeu toutes les ressources d'un esprit assez exigeant pour concevoir chaque tableau comme un lieu de résolution d'un nouveau problème»¹².

⁸ R. MAGRITTE, *Esquisse autobiographique*, in : *Écrits...*, *op. cit.*, p. 367.

⁹ ID., cité in : Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible*, Bruxelles, 1972, p. 14.

¹⁰ Cat. André Breton. *La beauté...*, *op. cit.*, p. 352.

¹¹ *Ibid.*, p. 363 et Ph. ROBERTS-JONES, *op. cit.*, p. 50-52.

¹² A. BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.*, p. 72.

Tout est dit, la démarche magrittienne est définie en quelques lignes. Acte de reconnaissance donc d'une recherche « délibérée », « d'un procès systématique » qui aboutit à la « résolution » d'un « problème » et qui « étaye le Surréalisme », « dès ce moment » c'est-à-dire en 1927-1931, si l'on tient compte du texte qui précède¹³. Breton ne renonce pas pour autant à la primauté de l'automatisme : « la grande circulation physico-mentale dans le surréalisme, écrit-il *in fine* de ce texte daté 1941, continue à s'opérer par l'automatisme »¹⁴. Magritte est donc bien le « seul ».

Si le texte sur Magritte est concis, il n'épuise pas le désir de Breton d'en dire davantage. En voici un indice dans la dédicace de l'édition de 1945 envoyée par l'auteur au peintre : « À René Magritte, à peine silhouetté ici sur fond de ciel à travers une brèche du mur [image magrittienne s'il en est], en attendant plus impatiemment l'occasion de parler de lui, très affectueux souvenir d'André Breton, New York octobre 1945 »¹⁵. L'attente durera une quinzaine d'années. L'occasion sera une préface en réponse à la demande de Magritte pour une exposition à Londres, à l'*Obelisk Gallery*¹⁶. Breton souligne qu'« il n'est pas aujourd'hui d'œuvre plus exemplaire » en un temps « qui compose avec la mode et avec la routine ». « L'intervention totalement originale et capitale de Magritte », précise-t-il, crée le « grand pont sémantique qui permet de passer du sens propre au sens figuré et de conjuguer d'un même regard ces deux sens en vue d'une pensée parfaite, c'est-à-dire parvenue à sa complète émancipation ». Et de conclure : « Le surréalisme lui doit une de ses premières – et dernières – dimensions »¹⁷. À nouveau, au-delà des éloges, le texte retrace l'essentiel avec pertinence. En réponse à une enquête de *Connaissance des Arts*, en 1961, demandant de citer les dix peintres vivants les plus remarquables, José Pierre rappelle que Breton cite : Brauner, Degottex, Hartung, Lam, Lopicque, Magritte, Matta, Miró, Svanberg, Toyen¹⁸.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ Nous avons retrouvé cette dédicace dans le catalogue de la firme Sotheby's, *The Remaining Contents of the Studio of René Magritte*, Londres, 2 juillet 1987, n° 992.

¹⁶ Cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 424.

¹⁷ A. BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 269-270.

¹⁸ J. PIERRE, *Le parcours esthétique d'André Breton : une quête permanente de la révélation*, in : cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 29.

Un dernier écrit, en 1964, *Envergure de René Magritte* est destiné à préfacer une rétrospective à l'Arkansas Art Center de Little Rock aux États-Unis ; il sera réutilisé pour l'exposition *Le sens propre*, organisée par le marchand Alexandre Iolas en 1964-1965 à Genève, Paris et New York. Le texte du poète est important. Plus long que le précédent, il confirme, par d'heureuses comparaisons, son admiration pour celui qui œuvre « depuis quarante ans, seul, en toute rigueur ». Si certaines références peuvent être discutées et furent, dit-on, reçues avec réticence par Magritte¹⁹, Breton insiste à nouveau sur la spécificité du peintre, « Magritte, tout en flattant de la main ces choses qui relèvent de la *réalité relative* s'il en fut, trouve le moyen de libérer les énergies latentes qui couvent en elles », et, comble de louange, conclut : « Dans toute la démarche de Magritte culmine ce qu'Apollinaire a appelé *le véritable bon sens, s'entend, celui des grands poètes* »²⁰.

Tels sont les textes, quels sont les faits ? Si les premiers témoignent de la reconnaissance du génie de Magritte, ils sont relativement tardifs et muets quant aux contacts et épisodes d'une activité que le peintre exerce « depuis quarante ans », souligne Breton en 1964. La première rencontre entre les deux hommes ne semble pas devoir se situer avant 1927. Peut-être se sont-ils aperçus lors du voyage de Breton et d'Éluard à Bruxelles, fin juillet-début août 1925, pour s'entretenir avec Paul Nougé et Camille Goemans²¹, mais dès l'installation de Magritte à Paris, en août 1927, ou plus précisément à Perreux-sur-Marne, cela devient réalité au mois d'octobre²².

Dans son *Esquisse autobiographique* en mai 1954, Magritte précise « Pendant son séjour en France, il [c'est-à-dire Magritte] fréquente les surréalistes et participe à l'activité qu'André Breton a créée »²³. Cette collaboration se concrétise dans le dernier numéro daté du 15 décembre 1929 de *La Révolution surréaliste*, que Breton dirigeait seul depuis juillet 1925, sous la forme de ce qui fut nommé « *La grande icône surréaliste* »²⁴. Il s'agit d'une

¹⁹ R. MAGRITTE, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 598 ; Cat. André Breton. *La beauté...*, *op. cit.*, p. 426.

²⁰ A. BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.*, p. 402-403.

²¹ Cat. André Breton. *La beauté...*, *op. cit.*, p. 177.

²² *Ibid.*, p. 185.

²³ R. MAGRITTE, *Esquisse autobiographique*, in : *Écrits...*, *op. cit.*, p. 368.

²⁴ Cat. André Breton. *La beauté...*, *op. cit.*, p. 192.

toile de Magritte figurant une femme nue dans une forêt avec l'inscription « Je ne vois pas la / cachée dans la forêt », encadrée de photos d'identité des membres du groupe, les yeux clos ; en haut Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Jean Caupenne, puis à gauche et à droite Salvador Dali et Paul Éluard, Max Ernst et Marcel Fournier, Camille Goemans et René Magritte, en dessous Paul Nougé, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Albert Valentin.

Le numéro comportait également un photomontage de Magritte, *La place de l'Opéra*, montrant des vaches dans un champ devant l'édifice, et le texte illustré, devenu célèbre, *Les mots et les images* (fig. 15) où l'interversion des mots et des images précise et développe le thème de « Je ne vois pas la [femme figurée] cachée dans la forêt ». Magritte reprendra fréquemment, on le sait, cette technique. Un exemple mérite d'être cité ici : lors d'une conférence, faite à Londres en 1937, il étaye sa démonstration « en me servant d'un texte d'André Breton où je remplace un mot par une image : « Si seulement il faisait du soleil cette nuit »²⁵ et un dessin se substitue au terme *soleil*. Curieusement le vœu du poète s'accomplira quelque quinze ans plus tard dans *L'Empire des lumières*, œuvre majeure du peintre. En serait-ce le germe premier ? Pourquoi pas ? En tout état de cause, Breton écrit en 1964 : « Il lui a fallu toute son audace pour s'attaquer à ce problème : extraire simultanément de l'ombre ce qui est clarté et de la clarté ce qui est ombre (*L'Empire des lumières*, 1952) »²⁶. Se souvenait-il alors de son souhait ?

Le numéro de la *Révolution surréaliste*, auquel Magritte collabora, est important puisqu'il comprend entre autres la publication du *Second manifeste du surréalisme*, l'*Enquête sur l'Amour*, une contribution de Dali, dont le scénario du *Chien andalou*. La place que Magritte a acquise dans le groupe de Breton devenait donc notable. L'artiste cependant quitta Paris en août 1930 pour revenir à Bruxelles. La petite histoire évoque à ce sujet une dispute entre le peintre et le poète au sujet d'une croix en or que Georgette Magritte portait au cou, un bijou de famille auquel elle tenait. L'objet est pris à partie par Breton et les Magritte quittent les lieux qui, selon les sources, étaient soit le salon du poète ou le café Cyrano. Que cet incident se soit pro-

²⁵ R. MAGRITTE, *Conférence de Londres*, in : *Écrits...*, op. cit., p. 96.

²⁶ A. BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 403.

Fig. 15. – René Magritte, *Les mots et les images*, extrait de *La Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929.

duit et qu'il fût mal vécu, ne fait pas de doutes. Il n'en demeure pas moins confus²⁷.

La raison profonde du départ relève, en fait, de problèmes matériels. La galerie le Centaure à Bruxelles est au bord de la faillite et ne verse plus à Magritte sa mensualité, et la galerie de Camille Goemans à Paris ferme ses portes au printemps 1930. Or Goemans, ami de Magritte et instigateur du séjour parisien, était aussi son marchand rue de Seine. Les ponts d'ailleurs ne sont nullement rompus avec Breton et les relations restent nouées entre les deux hommes. En voici quelques preuves : Magritte participe, en juin 1933, à l'*Exposition surréaliste* à la galerie Pierre Colle à Paris ; l'année suivante est celle de la conférence de Breton à Bruxelles, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, qui clôt la célèbre exposition du *Minotaure* au Palais des Beaux-Arts, où Magritte a un envoi important. Suite sans doute à cette exposition et à une possible rencontre, Breton envisage une mise à jour du *Surréalisme et la peinture*. Magritte lui commente, par lettre, certains de ses principaux tableaux, tels *Les Affinités électives*, *La Réponse imprévue*, *La Condition humaine* et ajoute : « Je suis très curieux de savoir comment vous allez situer l'intérêt que vous montrez pour ce genre de recherches ? J'ai l'impression que je pourrai tirer grand profit de ce que vous dites »²⁸. Magritte figure la même année dans le photomontage de Man Ray, *L'Échiquier surréaliste*, avec Breton et les autres.

En 1935 les belges Mesens, Nougé, Souris et Magritte signent le tract *Du temps que les surréalistes avaient raison*, rédigé en juillet par Breton contre le stalinisme. La même année Breton acquiert *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*. L'intérêt du poète pour le peintre est donc bien réel²⁹. David Sylvester note d'ailleurs que Breton aurait possédé quatre tableaux de Magritte, datés de 1928, dont deux dès l'été de cette année-là³⁰. En 1936 Magritte participe, à la demande de Breton, à l'*Exposition surréaliste d'objets* que celui-ci organise chez Charles Ratton en mai. Magritte lui écrit : « Je vous fais parvenir par colis postal le petit tableau qui devra être exposé sous un globe à fromage et un autre objet qui est une petite reproduction en

²⁷J. VOVELLE, *Un surréaliste à Paris : Magritte (1927-1930)*, in : *Revue de l'Art*, n° 12, 1971, p. 56-57.

²⁸R. MAGRITTE, cité in : cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 215.

²⁹Cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 221.

³⁰D. SYLVESTER, in : *Ibid.*, p. 193, note 1.

plâtre de la Vénus de Milo » [il s'agit de *Ceci est un morceau de fromage* et des *Menottes de cuivre*]. « Je me permets de vous offrir ces deux objets et de vous demander en retour de compléter le premier en achetant une cloche de verre assez grande pour recouvrir le tableau et aussi de trouver un titre pour la Vénus, ce qui sera le genre de surprise auquel je tiens le plus »³¹. Cette année-là, Magritte participe également à Londres à la *Seconde Exposition internationale du surréalisme*, comprenant trois cent soixante tableaux et objets choisis par Breton, Éluard et Mesens.

En mai 1937, Breton ouvre, au 31 rue de Seine, la galerie Grady et Magritte lui écrit : « Je prépare quelques toiles pour l'exposition que vous projetez de faire de moi. Mesens m'a dit que vous aviez l'intention d'écrire un texte à mon sujet. J'en suis enchanté, vous pensez bien. J'aimerais si c'est possible, que vous réfutiez l'appréciation un peu trop facile que Max Ernst donne de ma peinture, *elle serait des collages entièrement peints à la main*. Dans mon cas, il s'agit d'une opération mentale sur les objets »³². Cette phrase mérite d'être soulignée, on se trouve loin de l'automatisme ! Les mois passent et l'exposition ne se fait pas. En janvier de l'année suivante l'*Exposition internationale du surréalisme*, chez Wildenstein à Paris, Galerie des Beaux-Arts, fait le point du mouvement. Soixante artistes de quinze pays sont exposés, et l'événement présente, selon André Breton, la « consécration d'Ernst, Masson, Miró, Magritte, Tanguy, Dali... »³³. Magritte est inclus dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Breton et Éluard sous l'entrée à son nom : « L'œuf de coucou ». Peintre et théoricien surréaliste depuis 1924 »³⁴. La référence à l'œuf de coucou ne manque pas d'humour et mériterait développement et digression. Le peintre participe à l'illustration, en mars, de textes réunis par Breton, *Trajectoire du rêve*, publiés chez G.L.M. et aurait rencontré le poète en avril : « J'ai vu Breton assez longuement... Il a dit des choses très intéressantes sur ma nouvelle peinture. Il est évident qu'il comprend très bien, qu'il commence à comprendre au point d'en parler avec beau-

³¹ R. MAGRITTE, cité in : *Ibid.*, p. 229.

³² *Ibid.*, p. 236.

³³ Cat. André Breton. *La beauté...*, *op. cit.*, p. 237.

³⁴ A. BRETON, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, in : *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 821. « Depuis 1924 » est à souligner car le *Dictionnaire* fut publié en 1938.

coup d'intelligence, de là à aimer il n'y a plus qu'un pas je crois. Demain, j'aurai avec lui seul une dernière explication... »³⁵.

Hélas, c'est bientôt la guerre et, dès mars 1941, Breton part pour les États-Unis. L'exilé n'oublie pas pour autant Magritte, puisque *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme* date de cette année-là. Il a donc compris et, sans doute, aime-t-il.

Magritte, quant à lui, mesure l'importance et l'ampleur du surréalisme. En 1938, lors d'une conférence au Musée d'Anvers, dans un texte essentiel qu'il intitulera *La Ligne de Vie*, voici quelques déclarations : « le Surréalisme, qui apporte à l'humanité une méthode et une orientation de l'esprit propres à poursuivre des investigations dans les domaines que l'on a voulu ignorer ou mépriser et qui cependant intéressent directement l'homme. Le Surréalisme revendique pour la vie éveillée une liberté semblable à celle que nous avons en rêvant » – « La pensée surréaliste est révolutionnaire sur tous les plans, et s'oppose nécessairement à la conception bourgeoise de l'art » – « De toute façon, les surréalistes savent être libres. *Liberté couleur d'homme*, crie André Breton »³⁶. En mars 1940 Magritte informe Achille Chavée qu'il a reçu un poème de Breton, « juste à temps », pour le deuxième numéro de *L'Invention collective*³⁷.

Breton retourne à Paris en mai 1946. Magritte le revoit en juin. « Il est à remarquer que sa seule présence à Paris a suffi pour réunir déjà un groupe imposant de peintres, écrivains et curieux. Il en sortira quelque chose... »³⁸. Magritte peut-il se douter qu'il s'agira d'une brouille ? Mais depuis 1943 environ, Magritte, sans changer ses thèmes en profondeur, a modifié sensiblement sa technique et développe de août 1946 à septembre 1947 sa période dite « plein soleil », parfois nommée aussi « impressionniste » ou « à la Renoir ». Ces recherches, qui privilégient la lumière et les effets de touches, auxquelles il croit et qu'il explicite par divers écrits³⁹, n'éveillent pas que des louanges. Magritte s'en explique auprès de Breton le 24 juin dans une lettre : « La peinture de ma « période solaire » s'oppose

³⁵R. MAGRITTE, cité in : cat. *André Breton. La beauté...*, *op. cit.*, p. 237 ; sans doute lettre du 18.06.1938 à Georgette Magritte, cf. D. SYLVESTER, *René Magritte. Catalogue raisonné*, I-IV, Menil Foundation – Fonds Mercator, 1992-1994 ; II, p. 129.

³⁶ID., *La Ligne de Vie I*, in : *Écrits...*, *op. cit.*, p. 104, 108.

³⁷*Ibid.*, p. 147.

³⁸ID. lettre à Gaston Puel, in : *Écrits...*, *op. cit.*, p. 165.

³⁹*Ibid.*, p. 194 à 220.

évidemment à beaucoup de choses auxquels nous avons tenu avant 1940. C'est je crois la principale explication de la résistance qu'elle provoque. Je crois cependant que nous ne vivons plus pour prophétiser (toujours dans un sens désagréable, il faut le constater); à l'exposition internationale du surréalisme de Paris il fallait trouver son chemin avec des lampes électriques portatives. Nous avons connu cela pendant l'Occupation et ce n'était pas drôle. Ce désarroi, cette panique que le surréalisme voulait susciter pour que tout soit remis en question, des crétins nazis, les ont obtenu (*sic*) beaucoup mieux que nous et il n'était pas question de s'y dérober (...) Cela et le besoin de changement qu'il n'est pas nécessaire de tenir pour « le progrès » me semblent justifier cette « irruption » d'une nouvelle atmosphère dans mes tableaux et le désir de la connaître réellement dans la vie. Contre le pessimisme général, j'oppose la recherche de la joie, du plaisir». Il ne faut pas, écrit-il, « abandonner la science des objets et des sentiments que le surréalisme a fait naître », mais en modifier l'usage, sinon « on s'ennuyera ferme dans les musées surréalistes aussi bien que dans les autres ». Tout en sachant Breton réticent, il lui demande de préfacer l'exposition projetée à Paris en octobre⁴⁰.

Breton reste sourd à l'appel, il écrit le 14 août à Magritte : « Soyez assuré qu'aucune de vos dernières toiles ne me donne l'impression de soleil (Renoir, oui) : vraiment pas la plus petite illusion (...) Contrairement à ce que vous pensez, je suis aussi amoureux de la lumière, mais seulement de la lumière créée. (...) Je vous le dis sans crainte, à vous qui avez su tant de fois « trouver du nouveau » et le rendre sensible »⁴¹. Abstraction faite de tout jugement esthétique sur la période « plein soleil », il y a dans le désaccord Magritte-Breton, le non-vécu chez ce dernier de l'occultation des années 1940-1944. Breton n'a pas connu l'Occupation nazie à laquelle Magritte se réfère. Le peintre aura beau insister, disant, en réponse à Breton, « j'ai le sentiment déprimant que la vie s'écoule par les lézardes du « surréalisme cristallisé » et qu'il faut prendre des mesures énergiques. Le moyen m'a paru être cet éclairage nouveau pour nous qui est assez bouleversant pour redresser et rajeunir un univers mental actuellement insuffisant »⁴². L'argumentation ne porte pas.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁴¹ A. BRETON, cité in : cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 394.

⁴² R. MAGRITTE, in : *Écrits...*, op. cit., p. 202.

La publication du manifeste *Le Surréalisme en plein Soleil*, en octobre à Bruxelles, provoque la rupture et l'échange de deux télégrammes. « Votre surréalisme en plein soleil est cousu de fil blanc » signé Breton, auquel Magritte et Nougé répondent « Mille regrets le fil blanc est sur votre bobine »⁴³. Le second manifeste, en novembre, souligne la scission : « nous sommes quelques-uns à avoir quitté les sentiers battus des formes fixes du surréalisme », et insiste sur un point important : « Il est une autre valeur qui, aujourd'hui, semble avoir perdu de sa force : l'automatisme (...), comme moyen poétique, il est devenu fort inefficace par l'accoutumance et ses effets singulièrement indifférents, dénués de tout charme »⁴⁴. N'est-ce pas là le nœud du problème, la source même du malentendu ou de la divergence entre les deux hommes, mieux entre la personnalité des deux créateurs ? La rupture connaîtra divers autres échos dans les écrits de Magritte, mais surtout son absence à l'*Exposition internationale du surréalisme*, Galerie Maeght à Paris en juillet 1947, où il subit d'ailleurs une vive attaque de Breton dans le catalogue. Alain Bosquet n'écrira-t-il pas un jour : « Il n'est point aisé de séparer chez un homme comme André Breton, la fascination de la rigueur, la séduction du parti pris »⁴⁵ ?

Il va de soi que l'automatisme ne gouverne pas exclusivement l'œuvre de Breton, ni la seule recherche celle de Magritte. La réflexion chez l'un, la découverte chez l'autre sont également agissantes. *In medio virtus* disait Horace, et nul ne dit que la vertu doit être consciente. Mais des options ou des prédominances peuvent s'avérer fondamentales et faire naître les divergences.

Qui renoue et quand ? Y a-t-il eu des intermédiaires ? Des signes se manifestent, de part et d'autre, en décembre 1952. Magritte, qui avait demandé une préface à Breton, le remercie de sa réponse et de sa promesse : « Je ne doutais pas de l'intérêt que vous avez pour mes travaux qui ne seraient pas ce qu'ils sont s'ils n'étaient pas entrepris comme une sorte d'obligation

⁴³ Cité in : cat. André Breton. *La beauté...*, op. cit., p. 395, et R. MAGRITTE, *Écrits...*, op. cit., p. 211 ; il y a discussion pour les termes exacts du télégramme de Breton, mais non sur le sens, cfr. R. MAGRITTE, *ibid.*, p. 215, note 9.

⁴⁴ R. MAGRITTE, *Le Surréalisme en plein soleil, Manifeste n° 2 – Novembre 1946*, in : *Écrits...*, op. cit., p. 217-219.

⁴⁵ D. SYLVESTER, op. cit., II, p. 147-148 ; A. BOSQUET, *La Mémoire ou l'Oubli*, Paris, 1990, p. 344.

pour quelques rares personnes dont vous êtes l'une des plus chères »⁴⁶. Quant à Breton, il demande au peintre le texte de *Leçon de choses* destiné à un Almanach du Surréalisme, pour publication dans la revue *Flair* aux États-Unis. Les liens sont donc relancés, les épisodes magrittens de la période « plein soleil » et de la période « vache » appartiennent au passé. En 1959 d'ailleurs, le peintre réalise la décoration du casino de Knocke, sous le titre *Le Domaine enchanté*. Magritte figure dans – et collabore à – *L'Art magique* que Breton publie en mai 1957, mais Magritte accueille l'ouvrage d'un œil critique : « Typographique recherchée et emmerdante. 2 reproductions de tableaux anciens de moi (comme si j'avais cessé de peindre depuis) ... »⁴⁷. Comme tous les créateurs, il aime mieux l'aujourd'hui que le passé.

Le texte remarquable de Breton sera écrit en septembre 1961 suite, entre autres⁴⁸, à la vision, en mai de cette année-là, du film de Luc de Heusch. Le poète écrit alors au peintre : « Jamais à mon sens vous ne vous êtes montré plus grand »⁴⁹. Magritte en profite pour lui offrir une œuvre et souhaite que « *L'Image en soi* s'accorde à toutes vos préférences et qu'elle puisse remplacer *La femme que l'on ne voit pas dans la forêt* »⁵⁰, cette icône surréaliste de 1928 qui s'était détériorée avec le temps⁵¹ et dont Breton avait dû se défaire.

Lorsqu'il voit l'œuvre nouvelle du peintre, le poète marque son plaisir devant *L'Image en soi* en écrivant : « Rien n'était mieux fait, d'ailleurs, pour me confirmer dans mon idée de toujours que c'est précisément l'indescriptible, aussi bien dans le 'sujet' que dans les moyens de la peinture, *qui fait tout* comme en poésie c'est *l'indicible en d'autres termes*. L'indescriptible, ici, c'est le sentiment de la vie, de son mystère propre à un homme

⁴⁶ ID. cité in : cat. *André Breton. La beauté...*, p. 410.

⁴⁷ ID., lettre à Paul Colinet, in : *Écrits...*, op. cit., p. 445.

⁴⁸ Cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 424. (Magritte écrit à deux reprises en juillet et septembre pour rappeler à Breton sa promesse).

⁴⁹ A. BRETON, cité in : R. MAGRITTE, *Écrits...*, op. cit., p. 499. Ce film, projeté pour la première fois en avril 1960, fut montré à Paris en mai 1961. L'appréciation de Breton pour ce film, dont nous avons plaidé la cause auprès du Ministre Charles Moureaux pour l'obtention de subsides du Ministère de l'Instruction publique, est parfaitement justifiée. Cf. D. SYLVESTER, op. cit., III, p. 97.

⁵⁰ R. MAGRITTE, cité in : cat. *André Breton. La beauté...*, op. cit., p. 423.

⁵¹ D. SYLVESTER, op. cit., I, p. 302.

totalemment exceptionnel qui se nomme René Magritte et de qui je m'honore d'être le vieux compagnon et, par delà de rares orages tout à fait indépendants de lui et de moi, l'ami »⁵².

L'auteur de *L'Amour fou* renouvellera son éloge au peintre en 1964, on le sait, sous le titre *Envergure de René Magritte*. L'année suivante, en décembre, la *XI^e Exposition internationale du surréalisme* à la Galerie L'Œil à Paris présente évidemment Magritte et, pour la première fois, Alechinsky. Au même moment, paraît chez Gallimard *Le Surréalisme et la Peinture, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965* qui reprend donc les divers écrits sur Magritte. L'écrivain meurt quelques mois plus tard, le 28 septembre 1966.

Breton avait donc rendu un verdict positif en faveur de Magritte. Celui du peintre à l'égard du chef de file fut parfois réservé. Ainsi en 1946 : « Pour ma part j'ai enterré le surréalisme, mon surréalisme depuis quelque temps déjà et à plus forte raison celui de Breton » ; en 1955, il écrit encore à Gaston Puel : « Je trouve comme vous que Breton est attristant. Il ne cherche plus la *pierre philosophale* »⁵³. Mais en 1962 il déclare : « Breton est toujours resté un ami »⁵⁴. Telle est certainement la vérité, et Jean Dyréau, à la mort de Breton, témoigne de la grande émotion de Magritte, de « la fidèle et profonde estime qui unirent le poète et le peintre, malgré la différence des tempéraments, les brouilles et les malentendus »⁵⁵. René Magritte décédait à son tour le 15 août 1967, moins d'un an plus tard.

Si des divergences les distinguent, la gloire du poème les réunit.

1997

⁵² A. BRETON, in : D. SYLVESTER, *op. cit.*, III, p. 346.

⁵³ R. MAGRITTE, in : *Écrits...*, *op. cit.*, p. 206, 207.

⁵⁴ Interview Michel Georis, 5 juin 1962, in : R. MAGRITTE, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 561.

⁵⁵ J. DYPREAU, cité in : R. MAGRITTE, *Écrits...*, *op. cit.*, p. 634.



Fig. 16. – René Magritte, *Le Jockey perdu*, 1926. Gouache et collage sur papier.
Collection privée.

Magritte et la notion de variante

Si l'on songe à la phrase célèbre que Maurice Denis formulait en 1890 : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être... etc. », ne pourrait-elle s'appliquer, avec l'une ou l'autre modification, à René Magritte ? La voici : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un jockey perdu, une magie noire ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte d'éléments disparates en un certain ordre assemblés ». Seuls le jockey perdu prend la place du cheval de bataille, la magie noire celle de la femme nue et les éléments disparates celle des couleurs.

Peu de choses donc, mais sans doute fondamentales. *Le Jockey perdu* (fig. 16) et *La Magie noire* sont des titres, des évocations, des catégories, dans les mêmes réalités plastiques que le cheval de bataille et la femme nue l'étaient avant le surréalisme. Le tableau reste un tableau, « une surface plane recouverte », non plus de « couleurs », mais d'éléments disparates. Les couleurs demeurent chez Magritte, elles sont même importantes. Il est peintre et cette technique est son langage. La couleur y occupe une place prépondérante à l'expression de l'image. Magritte distingue en effet « composition des éléments d'une image plastique » et « réalisation de cette image grâce au métier de peintre et à l'utilisation des matériaux nécessaires fournis par le commerce »¹.

Les éléments fondateurs de l'image deviennent par conséquent l'essentiel, ils sont chez Magritte le plus souvent disparates,

¹ R. MAGRITTE, *Écrits complets*, Paris, 1979, p. 288.

n'obéissant pas à l'ordre des choses tel qu'on les constate dans le quotidien. Il n'empêche que ces éléments, comme les couleurs de Maurice Denis, doivent être « en un certain ordre assemblés ». S'il y a insolite ou effet bouleversant, ils sont l'un et l'autre le fruit d'une recherche systématique ou la découverte de « cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet »². La juxtaposition d'éléments disparates dans l'image magrittienne n'est donc pas le fruit du hasard mais bien la réunion consciente d'objets. Cette démarche est particulière au sein du surréalisme, il y a concertation chez Magritte et non automatisme.

Si ce travail réduit le nombre des objets qui ont retenu son attention, cela peut multiplier, par contre, les nuances de leur mise en scène. D'où la notion de variante. On a dit que Magritte s'est souvent répété, mais tout vocabulaire a ses limites chez tout usager. Il y a récurrence thématique parce qu'il y a recherche, parce qu'il y a trouvaille, voire succès, parce qu'alors il y a demande, mais il y a rarement copie ou répétition pure et simple, il y a variation comme chez un Cézanne et la *Montagne Sainte-Victoire* ou un Monet et les *Nymphéas*. La variante n'est pas copie. Interrogé par Pierre Descargues, en 1961, Magritte déclare avoir peint à cette date un millier de tableaux mais n'avoir « conçu qu'une centaine de ces images », c'est-à-dire « des pensées qui deviennent visibles », qui baignent dans le mystère et qui demeurent des « mystères inexplicables ». Le peintre ajoute : « Ce millier de tableaux vient seulement de ce que j'ai peint souvent des variantes de mes images : c'est ma façon de mieux cerner le mystère, de mieux le posséder »³. Ainsi dans une lettre à Michel Foucault en 1966, il précise que *Perspective. Le Balcon de Manet* est « une variante [d'un] premier tableau intitulé *Perspective* » et il ajoute « il y en a eu d'autres antérieurement »⁴.

La notion de variante est donc parfaitement admise, je dirais même revendiquée, par Magritte. Ces versions sont elles-mêmes variables par leur contenu, elles peuvent être proches l'une de l'autre, et former des sortes de séries, elles peuvent être distinctes par l'accroissement ou la réduction d'éléments, elles peuvent aussi, thématiquement, procéder à des mélanges, à des fusions. Il y a même des similitudes au strict niveau formel de la com-

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 544-545.

⁴ *Ibid.*, p. 640.

position. Ainsi peut-on rapprocher *Le Démon de la perversité* de 1927 et *L'Art de la conversation* de 1950. L'un et l'autre tableaux sont des structures établies selon un écran qui occupe une grande surface de la composition, arrête ou grillage la perspective, et permet donc de modifier l'esprit même de l'œuvre. Et l'on passe de *La Femme introuvable* (1928), charnelle, au *Masque vide*, abstrait, forme partagée en quatre rectangles inégaux et vides, scandés de mots (1928), et jusqu'à *La Poitrine* (1960) qui entasse des maisons comme un tas de cailloux, mais ponctuées de fenêtres, ou à une stèle commémorative, *La Fontaine de jouvence* (1958) ou encore *L'Annonciation* (1930). Cette notion d'écran sombre ou lumineux, qui demeure chaque fois mystérieux, donne naissance à d'autres techniques de mise en évidence, proches par l'esprit, mais formellement différentes, tels par exemple *Le Baiser* (1938), avec son espace central de luminosité, ou *Le Musée du roi* (1966), avec la silhouette transparente de l'homme au chapeau melon et ses propres variantes.

Cette volonté de délimiter une forme dans le champ du tableau permet de réunir ainsi au moins une trentaine d'œuvres obéissant à un même principe de composition et constituant à ce niveau des variantes.

Proche, au niveau de la conception, mais très distinct au niveau du sens, le thème du tableau dans le tableau trouve sa pleine expression dans *La Condition humaine* (1933) où la peinture intégrée présente le paysage que matériellement elle cache. Manifeste dès 1926 avec *Le Buste impassible* ou *Les Signes du soir*, il trouve diverses variantes qui vont, intellectuellement, de la vitre brisée qui porte les fragments peints du paysage se trouvant au delà de la fenêtre (*La Clef des champs*, 1936), pour devenir une réponse aux *Affinités électives* (1933) lorsque le peintre peint un oiseau en prenant pour modèle un œuf dans *La Clairvoyance* en 1936. Le thème du tableau dans le tableau devient convention lorsqu'il figure un portrait, il peut par ailleurs citer ou inclure *Le Domaine d'Arnheim* dans *L'Appel des cimes* (1943); il représente des nuages lorsqu'il se nomme *La Révolution* en 1934 ou *Le Paysage secret* en 1935; il inverse le corps d'une femme dans *Les Liaisons dangereuses* en 1935; il devient impressionniste dans *Les Adieux* en 1939 par sa technique picturale, il se fait loupe et rapproche le sujet principal dans *La Condition humaine* en 1935 ou, au contraire, établit une distance avec le sujet évoqué dans *La Cascade* (1961); il surprend lorsque le tableau représente un mur de briques dans une gouache intitulée *La Saignée* (1938 ou 1939).

La présence d'un tableau dans le tableau demeure une constante dans plus d'une cinquantaine d'œuvres. Si *La Condition humaine* connaît elle-même plusieurs versions, elle donne naissance à un nombre important de variantes et d'images partiellement référentes, cette fois au niveau du thème.

Le nu féminin, sujet classique s'il en est, trouve chez Magritte un disciple attentif. Les Magritte d'avant Magritte connaissent déjà ce modèle. En 1922, *La Jeune fille* est qualifiée de « ma première œuvre » et le peintre précise : « je crois grâce à elle être en possession du métier personnel qui peut exprimer mon individu »⁵. À travers le cubisme et aussi l'expressionnisme, l'artiste s'en saisit, pour la transformer ensuite, dès 1934, en *Magie noire*, et offrir son image en pieds, en torse, en plâtre, en éléments séparés et ainsi encadrés dans *La Présentation* (1937) ou *L'Évidence éternelle* (1948). Récurrente, parce que nue, sensuelle, ambiguë – mi chair, mi-pierre – partant d'un modèle, revu par l'imaginaire, transposée en réalité apparente (« cette pipe n'est pas une pipe »), elle s'affirme, mais se répète aussi à travers toute l'œuvre, jouant la présence, l'érotisme, exploitée sans doute par le succès femme donna *Le viol*. C'est un visage de femme constitué par une partie de son corps » déclare-t-il en 1938⁶ après l'avoir fait figurer, en 1934, sur la page de titre de « Qu'est-ce que le surréalisme ? » de Breton. Il s'agit moins de variante que de variation sur un thème, mais qui comporte, au sein de ses différents aspects ou figurations, des variantes distinctes.

Cette femme sera *Lola de Valence* (1948), *Les Fleurs du mal* (1946), *Le Galet* (1948) qui se lèche, mais elle sera aussi, admirable, *Les Marches de l'été* (1938), une composition complexe et accomplie (fig. 17), et elle se superpose, s'emboîte comme les poupées russes, dans *La Folie des grandeurs* et ses propres variantes dès 1927. Il arrive à Magritte de la dissimuler sous un masque, de focaliser ainsi le regard, afin de la rendre plus attirante par son mystère, et c'est *Shéhérazade*. Les yeux, un nez, une bouche sont soulignés par des rangs sinueux de perles qui se diffusent à travers la toile. Derrière ou à travers ce masque apparaît le monde : ciel, terre, mer ou tentures. Est-ce un accueil ou un leurre, une prise en charge de l'imaginaire ? « Shéhérazade est le nom donné à l'objet femme-perles en souvenir des Mille

⁵ D. SYLVESTER, *René Magritte. Catalogue raisonné*, Menil Foundation-Fonds Mercator, I, p. 145, n° 40.

⁶ R. MAGRITTE, *op. cit.*, p. 111.

Fig. 17. – René Magritte, *Les Marches de l'été*, 1938 ou 1939. Huile sur toile. Paris, Musée National d'Art Moderne.

et Une Nuits» dit Magritte⁷. Aucune indication, aucune mise en garde, un motif en quelque sorte, qui devient récurrent à partir de 1947, en tant que tel et comme ornement, à l'huile ou à la gouache, associé en 1956 à *L'Empire des lumières* ou à *La Folie Almayer*. Une série de quatorze gouaches (1947) la propose redoublée, en portrait (celui de Rachel @), en conjonction avec des accessoires divers et selon des agencements et dessins de perles également différents. La notion de variante est ici évidente, mais semble répondre à un divertissement heureux.

⁷ *Ibid.*, p. 262.

Heureux également, mais plus obsessionnel, le thème de *L'Empire des lumières*. Objet de plusieurs recherches et variantes, nous l'avons traité à plusieurs reprises⁸. Ce thème de la coexistence du jour et de la nuit, de leur présence simultanée débute en 1940 dans *Le Retour*, où un oiseau de clarté vole dans un ciel nocturne, mais l'idée de cette impossible simultanéité est antérieure et pourrait trouver son origine dans un vers d'André Breton « Si seulement il faisait du soleil cette nuit » où Magritte remplace le mot soleil par le dessin de celui-ci⁹. Cette thématique comporte de nombreuses variantes dont certaines sont remarquables, sans jamais atteindre, selon nous, à la plénitude de celle de 1954 du Musée de Bruxelles. Il y a aussi, on le sait, des interférences avec d'autres thèmes, tel *Le Thérapeute* dans deux gouaches de 1956 et 1962, des variantes d'intensité et d'opposition lumière-ombre, l'utilisation de rideaux clairs et de rideaux sombres, tel les variations sur le thème de *La Joconde* (1960), dont *L'Image en soi* (1961). Le dernier tableau peint par Magritte se nomme *La Page blanche* (1967) et laisse planer le doute sur l'instant du paysage, malgré un pleine lune sur fond de feuilles et une lueur à l'horizon.

On comprend, dès lors, l'accord de Magritte sur le nombre des variantes et surtout sur l'intérêt qu'elles revêtent, au niveau associatif cette fois. Ces œuvres interviennent dans la mise au point des « pensées qui deviennent visibles » ainsi que dans les mises en page des compositions. Elles se manifestent aussi, forcément, dans l'utilisation des objets que l'artiste a créés, par exemple l'arbre-feuille et l'oiseau-feuille. Le premier apparaît vers 1935, dans *La Géante*, et cette image synthétique du tronc et de la feuille devient l'objet majeur, le témoin ou la référence de plusieurs tableaux ou gouaches, il évolue même en se dépouillant de sa chair, si l'on peut dire, pour n'affirmer que ses nervures en 1940 dans *La Recherche de l'absolu*.

Quant à l'oiseau-feuille, ce merveilleux hybride, c'est un familier, dès 1942, qui anime les variantes de *L'Île au trésor* ou *Les Grâces naturelles* ; il semble multiple parce que sa conception est heureuse. Si cet élément positif charme et paraît conquérant, son opposé négatif le contrebalance avec *Les Compagnons de la peur*

⁸ Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible*, Bruxelles, 1972, p. 56-59 et *De l'empire des lumières aux domaines du sens*, in : *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, 1989, p. 275-285.

⁹ Id., *Breton et Magritte : automatisme et recherche*, in : *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, LXXV, 1997, p. 298. Cf. *supra*.

(1942), *La Saveur des larmes* (1948). En 1936 déjà, il y avait *Le Précurseur*, l'oiseau de pierre, l'oiseau-montagne et qui va dominer *Le Domaine d'Arnheim* deux ans plus tard et se développer en thème et variantes, interférant même, à sa manière en 1949, avec *La Clef des champs* aux vitres brisées (1936).

Mais avant l'oiseau, l'oiseau de toutes les couleurs et matières, il y a parmi les objets récurrents : le bilboquet, c'est-à-dire ce bois tourné de forme verticale, sans doute le plus vieux compagnon de route de Magritte. On le trouve en 1925 dans *Le Cinéma bleu* et il tient compagnie au portrait de Georgette en 1926. Il connaîtra au cours de sa longue existence des modifications profondes, il se ramifie, devenant le tronc de branches feuillues dans *Le Jockey perdu* dès 1926, sa tête s'orne d'un œil attentif dans *La Traversée difficile* cette même année, il se dote d'un bras dans *La Naissance de l'idole* (1926). Renaissant, au propre comme au figuré, il s'allonge d'une tête dans *L'Ingénue* ou dans *Les Rencontres naturelles* (1945), il s'affirmera pleinement en tant que figure, dès 1948, dans *Les Droits de l'homme*.

Magritte fait ainsi usage d'objets privilégiés qui meublent ses compositions tout comme ils peuvent les marquer, les individualiser. En général, ils ne se modifient guère, ils font partie de l'orchestre, mais peuvent être solistes. Le bilboquet ou balustre peut ainsi témoigner ou jouer les premiers rôles, il en va de même pour le grelot, argument majeur et quasi constant du vocabulaire magrITTien.

La porte pose également un problème à Magritte. Son cadre, son aspect, sa matière restent globalement identiques : bois et moulures. Une porte doit être ouverte ou fermée, on le sait, c'est le bon sens, c'est aussi la règle. Magritte estime qu'il y a des variantes. Elle peut naturellement être entrebaillée. Il la représente telle en 1926 ou 1927 dans *Les Cicatrices de la mémoire*, à ce moment elle ne semble pas lui poser de problème, mais elle peut également être enfoncée, mieux habilement découpée afin de savoir ce qu'il y a au-delà. Il en résulte *La Réponse imprévue* (1933) et c'est le noir et son mystère total ou *La Perspective amoureuse* (1935), ensoleillée avec arbre-feuille et grelot. Peu de nuances en vue, il y a cependant la porte entrouverte *La Victoire* (1939), il y a aussi, chose amusante, *Le Modèle vivant* (1953), une porte qui semble secouée par un tremblement, il y a le *Portrait de Germaine Nellens* (1962) où la porte est ouverte sur la mer et le modèle, qui nous inviterait à franchir le seuil ? Existtent aussi des gouaches et des papiers collés.

La maison permet de jouer avec les étages et les fenêtres, de meubler un paysage, d'être éclairée de l'intérieur ou apparemment vide, de se faire voir, par la fenêtre ouverte, à l'intérieur d'une chambre et devenir *L'Éloge de la dialectique* en 1937. Magritte dans ses dessins, publiés récemment par Laurent Busine¹⁰ soumet le thème de la maison à divers usages : il devient, en 1936, un plat de résistance sur une table servie, se dissimule au fond de grottes, pratique le bon voisinage, obstrue la voie d'un chemin de fer, se substitue au lion de Waterloo, se met sous cloches, redistribue portes et fenêtres, se niche auprès d'une niche à chien, est un objet de rebut, joue aux dés, vogue avec les nuages, enlève son toit, se blottit dans un arbre, devient la chasse d'un water... Ces dessins semblent expliciter le travail de recherche de l'artiste lorsqu'il se heurte à un problème et ce, avant de travailler à l'huile ou à la gouache. De nombreuses lettres de Magritte expliquent ainsi, par des croquis, les sujets qu'il traite ou envisage d'aborder.

« Le ciel est, par dessus le toit, / Si bleu, si calme ! », chantait Verlaine. Les cieux de Magritte sont bleus eux aussi et souvent pommelés. Sont-ils pour autant uniformes ? « J'employais, par exemple, dit-il, du bleu clair là où il fallait représenter le ciel et jamais je ne représentais le ciel, comme un artiste bourgeois, pour avoir l'occasion de montrer tel bleu à côté de tel gris de mes préférences »¹¹. Le ciel de Magritte se reconnaît pour cette raison, mais il n'est pas, cependant, identique à lui-même. La forme comme l'importance des nuages varient et il y a des tableaux qui ne figurent que le ciel. Curieusement, ils se nomment souvent *La Malédiction*, on peut ainsi en dénombrer une dizaine, une dizaine de malédictions entre 1931 et 1941. Les dates permettent peut-être d'en trouver la raison. Mais il faut se méfier de toute explication. « Mes tableaux, dit Magritte, sont valables, à mes yeux, si les objets qu'ils représentent, résistent à des interprétations par symboles ou par d'autres explications » et il ajoute « J'essaye, dans la mesure du possible, de peindre des images qui ne m'engagent que dans le mystère »¹².

Magritte en fournit la démonstration dans *La Clef des songes*, dès 1927, où il réunit un objet et un mot sans connotation de

¹⁰ L. BUSINE, *Magritte : le problème de la maison*, in : *Dits*, septembre 2002, p. 44-61.

¹¹ D. SYLVESTER, *op. cit.*, V, p. 12.

¹² R. MAGRITTE, *op. cit.*, p. 472.

sens. Il existe quelques exemples du thème, mais la diffusion de ce message est limitée puisque rédigé dans une langue, le français. Magritte fit un effort vers l'anglais en 1935, *La Clef des songes* fait usage de termes anglo-saxons. Ce fut sans lendemain. Sans doute faudrait-il ajouter, ce me semble, que la clef des songes ne peut être refaite, elle existe totalement par elle-même, sa répétition ne serait pas une variante mais une redite.

Or, l'œuvre de Magritte ne cesse de bouger dans ses formulations, tant de la composition elle-même que des éléments du vocabulaire, de s'aguerrir, de questionner, de se mêler, de s'aiguïser, de s'enrichir, d'élaguer, parfois de commérer ou de se vouloir savante, d'être évidente, d'être unie et d'être unique à travers toutes ses variantes.

2003

Magritte et les silences d'Edda

Magritte est le grand poète visible que l'on sait, maître d'une démarche concertée plus que d'une aventure guidée par l'automatisme. C'est en cela que sa vision du Surréalisme et sa création d'images bouleversantes sont originales, surprenantes et longtemps contestées avant que ces dernières ne se comptent parmi les icônes de notre temps.

Alors que, dans ses meilleures œuvres, la poésie domine et gouverne le rapport des choses, des idées, des objets, qu'elle remet en question leurs relations quotidiennes et la réalité convenue, le vocabulaire du peintre demeure parfaitement identifiable. Il relève, en effet, d'une figuration de l'univers, revue et réinventée sans doute, mais lisible quant aux éléments retenus, aménagés ou restitués. Le langage utilisé reste donc plus proche de Chirico que de Max Ernst, de Dali que de Miró. Si le Surréalisme exhausse la personnalité de l'individu à travers ses fantasmes, l'évocation des rêves et des désirs, les contestations et mises en cause du réel, l'artiste se choisira toujours un chemin spécifique.

Peut-être existe-t-il deux routes majeures : celle d'un métier qui figure, avec une certaine clarté, ses arguments et celle qui plie le langage à des modulations plastiques de l'imaginaire. Magritte présente l'aboutissement magistral d'une de ces voies par son influence et son rayonnement sur des artistes, tels Marcel Mariën ou Jane Graverol pour citer des noms, et, pour rester en Belgique, sur tout un climat para-surréaliste où domine la figure de Paul Delvaux, mais aussi dans le registre du design et de la publicité, sans parler d'éventuels prélèvements opérés par le Pop



Fig. 18. – Couverture de Jacques Zimmermann pour le numéro 5 de la revue *Edda*, 1964.

art. Bref, le contexte et la postérité sont considérables. Le Surréalisme ne s'arrête cependant pas, en Belgique, avec Magritte, ni le mouvement lui-même avec la mort d'André Breton.

Edda naît en juin 1958 sous forme d'un groupe de jeunes peintres, sculpteurs ou artistes pratiquant l'assemblage et le collage, et d'une revue comptant cinq numéros dont le dernier paraîtra le 5 octobre 1964 (fig. 18). La publication présente des textes et des images, porte en sous-titre *Cahier international de documentation sur la poésie et l'art d'avant-garde*, son directeur est Jacques Lacomblez, peintre et poète habitant Bruxelles. La revue renseigne plusieurs correspondants à l'étranger, énumérés dès son premier numéro : Édouard Jaguer en France, Karl-Otto Götz en Allemagne, Carl-Frederic Reuterswärd en Suède, Steen Colding au Danemark, Julio Llinas en Argentine, Roland Giguère au Canada, Gastone Novelli en Italie, Goeritz au Mexique et J.-A. Franca au Portugal.

Poètes et plasticiens se mêlent donc et se répondent des quatre coins de l'horizon géographique, des illustrations proposent des œuvres d'artistes jeunes, peu connus, promis souvent à la notoriété, de Wifredo Lam à Enrico Baj, de Hans Meyer Petersen à Jo Delahaut (de l'époque informelle), en passant par Peverelli, Yasse Tabuchi, Camille Bryen, Corneille, Jacques Herold, Roel d'Haese, Alechinsky, E.L.T. Mesens, Klapheck, Dova, Tajiri, Rosenquist et d'autres. Les textes sont signés Marcel Lecomte, Michel Seuphor, Marcel Broodthaers, Francis Ponge, Alain Jouffroy, José Pierre, Achille Chavée, Marcel Havrenne, Pierre Dhainaut, Julio Cortazar, Claude Tarnaud, Jean Thiercelin, Gherasim Luca, Jean Malrieu ou Roger de Neef. Et ceci n'est pas exhaustif. Plusieurs collaborateurs sont peintres et poètes à la fois, tels Reuterswärd, Claude Viseux, Corneille, Alechinsky et le principal animateur, Jacques Lacomblez lui-même.

Des œuvres d'artistes, encore méconnus à l'époque, comme Servranckx et Joostens « pionniers de la ruée vers l'or » selon Édouard Jaguer, reçoivent la reconnaissance qui leur est due, dès le premier numéro. Édouard Jaguer, poète français, était l'animateur, à Paris, du Groupe *Phases*, fondé en 1952 dans le sillage du Surréalisme, sans dogmatisme ni exclusive, avec une ouverture géographique particulièrement large. Jacques Lacomblez devait le rencontrer en 1956, chez Serge Vandercam qui collaborait alors aux activités *Taptoe* à Bruxelles ; la sympathie fut immédiate, de même que le désir d'affiliation à *Phases*. Dans une sorte d'éditorial intitulé *État d'urgence*, le Français précise au

sujet d'*Edda* : « tandis que les peintres surréalistes se préoccupaient d'abord de révéler par le truchement de l'automatisme les images en latence dans la matière, leurs successeurs immédiats dans le temps s'intéressèrent davantage au potentiel énergétique de l'acte lui-même »¹.

À l'intérieur de cette ample activité, un groupe plus restreint, local, œuvre dans une entente cordiale et une certaine unité d'approche du phénomène créatif : il s'agit de Jacques Lacomblez, Jacques Zimmermann, Marie Carlier, Remo Martini, Camille Van Breedam et Jacques Matton auxquels d'autres viendront se joindre par la suite. Sans obéir à des mots d'ordre, libertaires sans doute par vocation, ces artistes gardent la tradition de la poésie surréaliste et une ouverture aux données du rêve et de l'inconscient. Les liens sont ici réels avec Breton, que Lacomblez rencontre en 1958 et auquel il dédie un texte, *Fragment pour une vie d'Eugénie*, dans le quatrième numéro d'*Edda*, illustré d'une œuvre de l'auteur de *Nadja*, intitulée *Le hasard objectif* (1960).

Les composantes de la liste des noms aux sommaires de la revue sont multiples. Il ne peut être question de néo-surréalisme, car plusieurs des collaborateurs d'*Edda* ne figurent pas dans les histoires les plus récentes du mouvement, tel, par exemple, l'important ouvrage de Gérard Durozoi publié en 1997, chez Hazan. Ils viennent de divers horizons, du groupe *Cobra*, entre autres, né lui-même, à travers Christian Dotremont, du *Surréalisme révolutionnaire*, ou sont les tenants d'une non-figuration et d'un expressionnisme libérés, d'Otto Götz à Corneille et de Petersen à Alechinsky, ce dernier ayant pris part à l'ultime exposition du Surréalisme organisée du vivant de Breton, *L'Écart Absolu*, à la galerie L'Œil à Paris en 1965. Et l'on pourrait adopter, dans une volonté de synthèse, la formule d'Édouard Jaguer lorsqu'il parle d'une « nouvelle action picturale née depuis la guerre de l'embrasement et de l'embrasement du surréalisme et de l'abstraction lyrique »². Soit dit entre parenthèses, l'exemple précurseur d'Arshile Gorky en fournirait la preuve outre-Atlantique.

Le texte date de 1958 et Jaguer, en 1961, dans le troisième numéro d'*Edda*, sous le titre *Tableau d'avancement*, précise : « il ne faut pas confondre l'image et l'anecdote. Et passé un certain degré de dépouillement (Toyen, Oelze, Klapheck, Magritte souvent), une certaine peinture dite « figurative » s'éloigne de l'anec-

¹ É. JAGUER, *État d'urgence*, in : *Edda*, n° 1, 1958, s.p.

² *Ibid.*

dote aussi radicalement que celle de Glarner ou Vasarely» et il ajoute « le tableau n'est pas non plus *que* l'image ; mais s'il n'est pas image concrète au sens traditionnel de la vision, il doit être en tous cas ou *l'émanation* ou *l'annonce* d'une image. Et puis, en outre : par dessus tout, il faut qu'il soit un *piège à images*, où viennent se prendre et s'électriser mutuellement les analogies et les réminiscences »³.

Le jeu des possibilités et des exigences est ainsi bien délimité et les artistes belges d'*Edda* s'y inscrivent en force à travers la plénitude acquise de leur personnalité, de leur métier et de leurs inventions.

Le dernier numéro de la revue a modifié son sous-titre en *Bureau d'activités du Mouvement Phases en Belgique*, ce qui fut, en fait, toujours le cas, confirmant, si nécessaire, l'ancrage sur-réaliste et la fidélité au mouvement, mais dans une liberté d'appréciation et de choix non négligeables. Les arts primitifs bien sûr, mais aussi l'art du XIX^e siècle, du Romantisme au Symbolisme, la poésie allemande, et la musique, peu goûtée de Breton, et nourriture permanente d'un Jacques Lacomblez, de Gustav Mahler à Thelonious Monk inclus. Le rôle essentiel de *Phases*, et de *Edda* par conséquent, fut de maintenir les fenêtres ouvertes sur le monde de la création artistique, non celui de la mode et des marchands, mais bien celui de la quête en soi, sans limite dans le temps et l'espace. La connaissance du métier est primordiale qui assure, seule, l'efficacité du dire et qui permet la venue au jour du « modèle intérieur », forcément original parce que profondément personnel. Non qu'il y ait naissance du chef-d'œuvre à chaque contraction exaltante ou douloureuse, mais témoignage de probité et d'émotion.

Le groupe *Edda* d'artistes belges, que revendiquait la publication – les Lacomblez, Carlier, Zimmermann, Martini, Van Breedam ou Matton – s'enrichira encore d'Urbain Herregodts, d'Annie Debie, Roland Monteyne, Lucques Trigaut, Francis Brichet. Lorsque Jacques Lacomblez, en 1990, tentera le bilan de l'entreprise, sous le titre *phases belgiques, courant continu*, au Musée des Beaux-Arts de Mons, d'octobre à novembre, l'exposition révéla que l'aventure fut positive. Certains n'étaient présents que par leurs œuvres, ayant quitté ce monde trop tôt, Marie Carlier, Jacques Matton et Urbain Herregodts, la pre-

³ É. JAGUER, *Tableau d'avancement*, in : *Edda*, n° 3, 1961, s.p.

mière dissoute dans la finesse arachnéenne de ses propos, les deux hommes perdus dans les dédales ou emportés par les crues du monde intérieur. Pour marquer l'appartenance du groupe au large courant de l'époque, et non le cerner au territoire d'un pays, Lacomblez avait convié à cette exposition – et confié au catalogue – la présence de deux artistes de *Phases* de nationalité étrangère, mais particulièrement liés à la Belgique ; le premier pour y avoir séjourné quelques temps, le Français Christian d'Orgeix et un Polonais, fidèle visiteur des anciens Pays-Bas méridionaux, Antoni Zydröñ. Un extrait de la préface que j'écrivis à cette occasion indique peut-être le sens et le poids de la réunion : « 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 »⁴.

Ces artistes qui furent et qui sont preneurs de l'esprit surréaliste en leur temps propre, avec sincérité, dans le souci de l'approfondissement et de l'originalité, ne se réfèrent dans leur publication, *Edda*, aucunement à Magritte, ni par l'illustration, ni par la citation, à l'une ou l'autre exception près. D'où : Magritte et les silences d'*Edda*. De l'hostilité, de la rancœur, du dédain ? Nullement, ces artistes épris de l'irréel réel ou du réel irréel ont suivi – les pages précédentes devraient en témoigner –

⁴ Ph. ROBERTS-JONES, *L'image au vif*, in : *phases belgiques*, Crédit Communal, 1990, p. 7.

une route autre que celle admirablement accomplie par Magritte lui-même. Dans sa préface à l'exposition de Mons, Édouard Jaguer est explicite : « à peine avais-je mesuré l'impact des œuvres récentes de Lacomblez (...) et leur importance potentielle dans le mouvement qui s'annonçait à travers la peinture de la fin de ces années 50, que leur auteur me présentait deux de ses amis avec qui il faisait équipe à la Galerie Saint-Laurent : Jacques Zimmermann et Marie Carlier. Dire que la découverte de ce trio me causa la plus vive impression confinerait à la litote : en fait, avec cette nouvelle équipe bruxelloise, ce qui surgissait, c'était bien une nouvelle lame de fond de l'automatisme surréaliste tel que je n'avais cessé de le défendre ; c'était la preuve qu'en Belgique comme en France, en Allemagne ou en Italie, cette veine n'avait jamais cessé de s'ouvrir pour tendre au merveilleux de nouveaux miroirs et de nouveaux pièges. Il y avait là plus qu'une promesse : la confirmation qu'il existait d'autres voies pour l'exploration des pôles extrêmes et infiniment proches de l'imaginaire et de la réalité, que le ressassement de la leçon de choses magrittienne ou la gratuité informelle »⁵.

Voici donc la situation clairement analysée dans son contexte et le sens qui est le sien. Et, pour écarter tout malentendu, Jaguer précise en note : « Ceci ne remet nullement en cause notre attachement à la peinture de Magritte lui-même, mais seulement le rabâchage de certains de ses suiveurs »⁶. Si Édouard Jaguer, créateur lui-même, est homme de conviction, son avis et son témoignage pourraient offrir une plus grande objectivité que celle de Jacques Lacomblez, l'artisan du groupe. En fait, cette déclaration conforte la droiture de celle du peintre lorsqu'il dit : « veiller toujours à la primauté de la révélation au détriment du consacré (ce fut toujours un principe de base de *Phases*), la révélation concernant autant les créateurs mal connus ou inconnus du passé récent que les nouveaux *découvreurs* »⁷. Magritte n'était alors ni inconnu, ni méconnu, il n'appartenait donc pas à « la primauté de la révélation » mais « au détriment du consacré ». On sait, de plus, que pour *Phases* et *Edda*, les nouveaux « découvreurs » se situaient sur une autre voie que celle magistralement explorée par Magritte. Lacomblez me le confirmera dans une lettre récente en ces termes : « entendons-nous bien (c'est impor-

⁵ É. JAGUER, *Mons et merveilles*, in : *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*

⁷ J. LACOMBLEZ, *Trop peu dire pour un vécu*, in : *Ibid.*, p. 14.

tant), *rien contre* Magritte, mais nous estimions que ce n'était pas notre rôle – qui tenait plus à la révélation qu'à la consécration – de trop insister sur ce qui était déjà évident. Cela découle d'un principe général. D'autre part, c'est vrai que ce que je nommerais, un peu grossièrement, le Surréalisme figuratif ne nous semblait plus « donner », chez les jeunes, d'œuvres renouvelées, comme si la manière avait été suffisamment explorée (et de quelle manière !) par Chirico, Dali et Magritte... »⁸.

Ainsi donc évolue l'art avec moins de ruptures que l'on ne croit, mais avec des détachements nécessaires. La redite n'est pas une nécessité puisqu'elle n'est pas une création. Tout au plus est-elle l'évocation émouvante d'un souvenir. La création implique, pour reciter Lacomblez, une « permanence de l'invention »⁹. Après Magritte, dans ses terres mêmes, le groupe *Edda* a assumé cette permanence. Si l'on fête aujourd'hui l'image magrittienne, il est essentiel de souligner que la mise en question du réel s'est poursuivie avec bonheur, force et originalité. La distinction entre « invention » et « trouvaille » doit être retenue par ailleurs avec attention, car le second vocable domine souvent la recherche contemporaine, souvent pour sa plus grande médiocrité.

1998

⁸ Lettre à l'auteur, 15.12.1997.

⁹ J. LACOMBLEZ, in : *phases belgiques*, *op. cit.*, p. 19.

III

Correspondances

*Qui chantent les transports de l'esprit
et des sens*

BAUDELAIRE

Peintres et écrivains

Les rapports entre la peinture et la littérature, et plus particulièrement entre le poète et le peintre, sont devenus de nos jours chose courante et il suffit de citer, dans nos régions, les noms de Christian Dotremont ou de Pierre Alechinsky pour s'en convaincre. Mon propos n'est pas de tenter un essai ou de tracer un historique de la question, mais d'illustrer, par des exemples, les rencontres de l'écriture et de l'expression picturale au sein de l'histoire des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles dont on fête le bicentenaire, et dont les œuvres citées appartiennent aux collections.

Dans le domaine français et la chronique du Musée, Charles Baudelaire fut sans doute l'un des premiers à accorder à la peinture un regard poétique. Il ne fut pas tendre, on le sait, pour notre pays. L'accueil, l'insuccès, la maladie, beaucoup de facteurs expliquent, mais ne justifient pas, cette *Pauvre Belgique* dont il parle en 1864.

Sa visite au Musée de Bruxelles, dans les locaux de l'Ancienne Cour, cependant le déride. Il s'arrête, par exemple, devant un « Superbe *Rubens*. Les fesses de la Vénus, étonnée mais flattée de l'audace du satyre qui les baise »¹. Ce qui le frappe surtout, c'est la « merveilleuse richesse du Musée en fait de *primitifs* » et pour Brueghel le drôle, en fait Breughel le Jeune, cinq notations entre parenthèses, mais combien éloquentes : « (Massacre des

¹ Ch. BAUDELAIRE, *Pauvre Belgique*, in : *Œuvres complètes*, (Pléiade), 1971, p. 1433.

innocents. Une ville en hiver. Entrée des soldats. Sol blanc. Silhouettes persanes) »². Ce saut appréciatif dans le temps et l'espace surprend, on ne peut l'oublier tant il est juste.

Faut-il souligner ici l'impact de l'œuvre de Bruegel sur les écrivains, les poètes et les peintres et lorsqu'un peintre se double, tel James Ensor, d'un écrivain, le résultat est étonnant. Voici un extrait du *Discours prononcé à l'occasion de la commémoration Breughel à Bruxelles*, le 31 mai 1924³ :

À toi, Breughel le drôle, Breughel des Marolles, Breughel des paysans, des vilains joyeux, des goujats miséreux, des gras poudrards, des maigres blafards, des reîtres babillards, des ribaudes cuisseautées, des commères fessues, des mégères goulues, des soudards crachant leurs dents, des lansquenets dévorant, des patients hurlant, des médecins ignorants, des charlatans savants, des arracheurs de canines, des avarés lunettés comptant cent mille écus et des notes miteuses d'apothicaire griffus, des porchères rêveuses, des poissardes mélancoliques, des cuisiniers dangereux, des diables bons enfants à queue de moustique, des démons turlupinant, des peintres héroïques, encore diablasses modernes surchauffées allumant moines égrillards, damnés gigotant braisés à l'anglaise, singes volutés habillés d'arabesques, beautés tripatouillées chatouillant rois burlesques, cardinaux à bec de merle, procureurs bouffis, rougis par des homards, grands juges pincés au nez camard, des chaudières et des marmites, des pieds de veau et des lèche-frites, des proverbes nuancés, des Babels ironiques, des paysages surprenants, des oiseaux extracomiques, des noces gaufrées, des mariées épaisses, grasses de baisers, des chats-minets miauleurs, des chiens galeux arrosant les rois mages et d'images, des batailles, des bagarres et des dévastations.

Il est certain à l'entendre que le grand peintre dont l'œuvre créatrice s'étend, grosso modo, de 1880 à 1900, se superpose à Bruegel non seulement par les mots mais aussi par le souvenir de ses propres œuvres. L'allusion aux « poissardes mélancoliques » et aux « cuisiniers dangereux » se réfère aux titres de ses tableaux et *Les Masques singuliers* montrent bien les distorsions et la frontière sans cesse franchie entre le réel et l'imaginaire, tant au niveau des couleurs que des figures, auquel l'artiste génial nous convie en 1892 (fig. 28).

² *Ibid.*, p. 1433-1434.

³ J. ENSOR, *Mes écrits*, Bruxelles, 1999, p. 144-145.

Au même moment, en cette fin de siècle où tout dans le domaine des arts se transforme, un artiste qui s'était expatrié, pour devenir « sauvage », le français Paul Gauguin fait état, dans une lettre poignante, de son désarroi. Je propose d'en accompagner la lecture de l'image du *Calvaire breton* de 1889. Voici un extrait de lettre qu'il écrit à Charles Morice, critique d'art, poète et ami, en avril 1903⁴ :

Nous venons de subir en art une très grande période d'égarement causée par la physique, chimie mécanique et étude de la nature. Les artistes ayant perdu tout de leur sauvagerie, n'ayant plus d'instinct, on pourrait dire d'imagination, se sont égarés dans tous les sentiers pour trouver des éléments producteurs qu'ils n'avaient pas la force de créer, et, par suite, n'agissent plus qu'en foules désordonnées, se sentant peureux, comme perdus lorsqu'ils sont seuls. C'est pourquoi il ne faut pas conseiller à tout le monde la solitude, car il faut être de force pour la supporter et agir seul. Tout ce que j'ai appris des autres m'a gêné. Je peux donc dire : personne ne m'a rien appris ; il est vrai que je sais si peu de choses ! Mais je préfère ce peu de choses qui est de moi-même. Et qui sait si ce peu de choses, exploité par d'autres, ne deviendra pas une grande chose ?

Le *Calvaire breton* était aussi connu sous le titre de *Christ vert*. Gauguin accorde à la couleur une valeur expressive et non plus réelle. Le fait de peindre le Christ en vert est, à l'époque, une audace qui dérange et qui choque. Mais ce n'est pas, pour autant, une prise de position anti-religieuse, Gauguin figure le Christ à plusieurs reprises sous ses propres traits et, en cela, il se rapproche d'Ensor qui s'incarnera aussi en *L'Homme des douleurs*.

Cette volonté expressive de l'individualisme va féconder l'art du XX^e siècle, provoquant des ruptures et des mouvements, tous issus de ces grands isolés ou révoltés qui constituent le post-impressionnisme et qui se nomment Ensor, Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Munch pour citer les principaux. Et l'on voit que rien ne les unit stylistiquement si ce n'est une recherche de la liberté d'expression et qui sera reprise au niveau onirique par le surréalisme.

Max Ernst en fournit un exemple. Jouant avec des techniques – frottage, collage – encourageant et suscitant l'imaginaire, il crée des images picturales telles que *L'Armée céleste* en 1925. Dès

⁴ P. GAUGUIN, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, Gallimard, 1974, p. 339.

l'enfance le souci de « voir librement » le tenaille. Voici ce qu'il en dit⁵ :

À l'école déjà, les devoirs m'étaient odieux. Le son même du mot « devoir » (« Pflicht » en allemand) m'a toujours inspiré horreur et dégoût. Le futile, par contre, les plaisirs transitoires, le vertige, les voluptés de courte durée, les poésies révoltées et grandiloquentes, les récits de voyages réels et imaginaires, et tout ce que nos professeurs ès morale appelaient le « vain », nos professeurs ès théologie les « trois sources du mal » (plaisir des yeux, plaisirs de la chair, vanités de la vie) m'ont attiré, irrésistiblement. Ainsi, dès le berceau, j'ai négligé mes « devoirs » pour me livrer aux trois sources du mal. Parmi elles, les plaisirs de la vue dominaient. « Voir » était ma préoccupation première. Mes yeux étaient avides non seulement du monde étonnant qui les assaillait du dehors, mais aussi de cet autre monde mystérieux et inquiétant qui jaillissait et s'évanouissait dans mes rêves d'adolescent avec insistance et régularité. Y « voir clair » devenait une nécessité pour mon équilibre nerveux. Et pour y « voir clair », un seul moyen s'offrait à moi : fixer sur papier tout ce qui s'offrait à ma vue, dessiner.

Plus poétiquement encore, ce poème de 1964, intitulé

*Le mariage du ciel et de la terre*⁶ :

Le vin et les poètes travaillent la nuit
Car les sirènes chantent
Quand la raison s'endort

Quand la raison s'endort, n'est-ce pas à ce moment que l'imagination s'éveille ? Non que je veuille dire qu'en art, tout comme en poésie, il faut que la raison disparaisse pour que la création existe, mais la frontière entre les deux, cette crête à l'horizon qu'il faut gravir et qui sépare le vécu de l'espace à conquérir, ou en d'autres termes ce qu'il y a à créer à partir de ce que l'on sait ou croit savoir du monde, est la frontière fertile que les grands novateurs ont fréquentée.

Salvador Dali apportera à cette quête ce qu'il nommait « la méthode paranoïaque critique », en d'autres termes un état constant de surexcitation de l'imaginaire qu'il insère dans son œuvre comme dans son comportement : « Je ne sais jamais quand je commence à simuler ou quand je dis la vérité », avoua-t-il au poète Alain Bosquet⁷. Sa peinture, que la perfection

⁵ M. ERNST, *Écritures*, Gallimard, 1970, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 362.

⁷ A. BOSQUET, *Entretiens avec Salvador Dali*, Monaco, 2000, p. 112.

d'exécution apparente au trompe-l'œil, dote chaque œuvre d'une volonté de dépaysement et traduit le fantastique en image claire et d'autant plus troublante. *La Tentation de saint Antoine* (1946) en est un vertigineux exemple.

Cédons la parole à Salvador Dali dans ses *Entretiens* avec Alain Bosquet en 1966, livre récemment réédité⁸ :

A. B. On a coutume de dire, en simplifiant beaucoup, que vous êtes le Jérôme Bosch de notre temps. Quels liens admettez-vous entre lui et vous ?

S. D. C'est l'une des plus terribles équivoques autour de ma personnalité. Les apparences monstrueuses et l'imagination délirante de Jérôme Bosch ont fait qu'on le compare à moi. C'est une erreur très grave et que l'on répète sans cesse. Les monstres de Jérôme Bosch sont le produit des forêts nordiques baignées dans le brouillard, et des terribles indigestions du Moyen Âge. Il en est résulté des personnages symboliques, et la satire a tiré parti de cette gigantesque diarrhée. C'est un univers qui ne me concerne pas. Il est exactement à l'opposé des monstres qui ne sont pas nés de la même façon, et qui, au contraire, dérivent de l'excès de lumière méditerranéenne. Les grottes de la Méditerranée, et les miroirs de leurs eaux, comme les surfaces rugueuses des huîtres, se retrouvent dans la tradition de la peinture classique, et dans les climats d'Espagne et d'Italie. Ces motifs-là sont souvent reproduits à Pompéi, et on en trouve d'autres exemples très poussés dans les œuvres de Raphaël conservées au Vatican : êtres hybrides, sphinx transformés en poissons, etc. D'un côté, Jérôme Bosch pensait et peignait de manière mythique, en pleine brume musicale du nord et, d'un autre côté, on avait besoin, face à la lumière trop crue de la Méditerranée, d'hallucinations en harmonie avec les idées concises et romaines de ce que nous apporte l'équilibre classique. Les créatures de Jérôme Bosch symbolisent l'ardeur plébéienne des chevaliers partant aux Croisades : c'est un défi opposé à l'humanisme ; c'est aussi la caricature de l'intelligence et une satire qui s'introduit jusque dans les intestins et les boyaux pour saper cette intelligence. Cependant, l'imagination d'un Raphaël, issue en ligne directe de la Grèce antique, n'a pas du tout ce côté ravageur et impitoyable. Pourquoi voulez-vous que Dali, en pleine lumière harmonieuse, à Cadaquès, fasse du Jérôme Bosch ?

Ce tableau de Dali fit partie d'un concours organisé par un producteur de films, l'Américain Albert Lewin, que devait gagner Max Ernst et auquel participa, entre autres, Paul Delvaux. Le film que l'on désirait tourner était inspiré par le roman

⁸ *Ibid.*, p. 64-66.



Fig. 19. – Fernand Khnopff, *En écoutant du Schumann*, 1883, détail. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

de Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, roman dans lequel un tableau joue un rôle important. Le thème retenu pour l'œuvre fut donc la tentation de saint Antoine, illustré par de grands maîtres du passé tels Grünewald, Jérôme Bosch, Lucas de Leyde, Tintoret, Teniers et d'autres. L'œuvre de Dali fut un concurrent dangereux et plusieurs tours de scrutin furent nécessaires pour départager les projets soumis. Il faut dire que le Dali répondait parfaitement au passage de Guy de Maupassant qui la décrit en ces termes : « C'était bien là l'œuvre puissante et inattendue d'un maître, une de ces œuvres qui bouleversent la pensée et vous laissent du rêve pour des années »⁹.

Le lieu où se situe la scène est Rosas, vaste plage de sable proche de Cadaquès où saint Antoine nu, un genou en terre et le bras tendant une croix, semble arrêter de son geste le cheval blanc qui se cabre en tête de la procession des tentations, dressées sur des pattes filiformes, tels des insectes monstrueux.

Si l'irréalisme triomphe chez Salvador Dali, le songe peut animer le réel, et l'individu peut être bercé par la musique ou la lecture. Il y a, au Musée de Bruxelles, au moins deux portraits de femmes ainsi recluses, méditatives ou rêveuses. L'un est de Fernand Khnopff et participe déjà du symbolisme. Le tableau s'intitule *En écoutant du Schumann* (1883) (fig. 19). L'autre, du peintre hollandais Nicolas Maes, est antérieur de deux siècles et se nomme *La Lecture* (fig. 21). Tous deux ont retenu l'attention de deux grands poètes. Le premier d'Émile Verhaeren qui, dans *L'Art Moderne* du 10 octobre 1886, décrit l'œuvre, vue à l'exposition du groupe des XX, en ces termes¹⁰ :

Le présent tableau s'impose et par sa sévérité et par sa haute distinction. La dame qui écoute et qui fait l'œuvre, qui la relève et la hausse jusqu'à une étude d'âme, témoigne d'une puissance rare. C'est l'attention concentrée, l'impression matérialisée, la souffrance esthétique traduite. On sent à travers elle la passion et la vie musicales passer – et la pose toute de tension, réalise je ne sais quoi d'austère et de douloureux. Avec quelle religion elle écoute, et comme le milieu : cet appartement tranquille, quotidien, sans luxe tape-à-l'œil, et comme ce tapis épais et discret, et comme ce jour d'après-midi grisâtre et légèrement méditatif, augmentent l'impression.

...

⁹ G. de MAUPASSANT, *Bel-Ami*, in : *Romans*, (Pléiade), 1987, p. 439.

¹⁰ É. VERHAEREN, in : *L'Art Moderne*, 10 octobre 1886.

En écoutant du Schumann est la seule œuvre de modernité pure, signée Fernand Khnopff, qui nous plaise. Pourquoi? Parce qu'elle porte au delà de l'extérieur et qu'elle réfléchit une aile de l'âme d'aujourd'hui. Ce n'est que depuis peu d'années que la musique s'écoute ainsi – non pas avec plaisir; avec méditation. L'effet de l'art, de notre art, est une influence de vague attirance vers un idéal triste et grave. Le tableau rend visible cet effet-là.

Avant de laisser Madame Khnopff mère réécouter son Schumann, notons qu'Émile Verhaeren se posait la question de savoir s'il était bien nécessaire de figurer le coin du piano et la main de l'artiste. Selon lui, il s'agit d'un détail superflu, la musicalité de l'œuvre étant par elle-même suffisante. Il se permettait néanmoins une mise en garde aussi valable alors, qu'elle l'est toujours aujourd'hui: « Le vague est aussi dangereux que n'est morne le terre à terre »¹¹.

Paul Claudel, l'autre poète, grand amateur de l'art hollandais, a écrit avec beaucoup de pénétration sur le sujet. Ambassadeur de France en Belgique dans les années trente (1933-1935), il vint souvent se promener au Musée de Bruxelles où il fut fasciné par neuf tableaux en particulier de l'école hollandaise dont *La Lecture* de Nicolas Maes, élève de Rembrandt. Cette image devait continuer de l'habiter puisqu'il en fit l'exégèse dans un chapitre de *Seigneur, apprenez-nous à prier* publié en 1942, chapitre intitulé « La clef de la cave »¹²:

Cette clef? mais elle n'est autre que celle, pendue à un mur nu, qui fait l'intérêt de ce tableau de Nicolas Maes que j'allais si souvent contempler à Bruxelles. Une vieille femme médite au pied d'une colonne. Accoudée, la tête sur le poing, elle lit quelque chose dans un livre fatigué, celui de sa vie sans doute! À côté d'elle, sur une table, il y a une rangée d'autres bouquins, ceux-là reliés, sans doute ce que nous appelons les ouvrages de référence, dont l'ombre se projette sur le document où s'absorbe l'être antique. Au-dessus, dans une niche, on voit un buste douloureux, comme celui qui sert de perchoir au corbeau de Poe, et, à côté, une fiole, récipient d'une sagesse concentrée, et une bouilloire, qui sert sans doute à lui rendre usage à notre profit! Et bien en évidence, toute seule, sur le mur éclairé, il y a une clef! Une clef, c'est pour s'en servir. Mais je ne vois pas la serrure, la porte qui l'attente... Une idée me vient! Cette serrure, cette porte, mais si c'était à nous-mêmes qu'elle s'adapte? dites!

¹¹ *Ibid.*

¹² P. CLAUDEL, *Seigneur, apprenez-nous à prier*, Gallimard, 1942, p. 20-22. Cf. *infra*.

si c'était celle de notre âme, de cette âme essentielle en nous autour de laquelle nous ne cessons jamais de tâtonner, sans jamais réussir à nous en rendre maîtres ? De guerre lasse, nous avons suspendu la clef au mur, comme les gens qui vont au théâtre et qui l'ont fourrée sous le paillason. Quelqu'un saura peut-être mieux que nous en faire usage, quelqu'un de mystérieux et de farouche, et qu'il ne faut pas intimider. Aussi la vieille femme fait semblant de ne pas être là. Elle lit.

« Le tableau rend visible cet effet-là », disait Émile Verhaeren, donnant ainsi au tableau une vertu de révélateur émotionnel. Au XX^e siècle, René Magritte a-t-il œuvré autrement que « de rendre visible » des relations latentes, des évidences cachées ? *L'Empire des lumières* qui est l'un de ses chefs-d'œuvre, surtout dans la version de 1954 du Musée, en offre la preuve, avec la verticalité de l'arbre qui sert de trait d'union entre la nuit et le jour¹³. Voici ce que Magritte en dit : « Ce qui est représenté dans un tableau, c'est ce qui est visible pour les yeux, c'est la chose ou les choses dont il a fallu avoir l'idée. Ainsi, ce qui est représenté dans le tableau « L'Empire des Lumières », ce sont les choses dont j'ai eu l'idée, c'est-à-dire, exactement, un paysage nocturne et un ciel tel que nous le voyons en plein jour. Le paysage évoque la nuit et le ciel évoque le jour. Cette évocation de la nuit et du jour me semble douée du pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter. J'appelle ce pouvoir : la poésie »¹⁴.

Le poète Henri Michaux fut sensible à cette poésie. Il la reçoit, l'enrichit. Voici le texte qui en témoigne, extrait de *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* de 1972 et dont je ne puis garantir qu'il s'agisse de la version du Musée de Bruxelles¹⁵ :

Il est rare que le jour et la nuit soient surpris ensemble. Cela arrive et c'est alors particulièrement exemplaire. Quelle bonne, souveraine harmonie ils font alors, si toutefois le jour est calme, très calme, imprégné de mystère. Grâce au mystère, alors, la nuit sans difficulté s'unit au jour. Ils s'unissent et tout ensemble s'accomplissent dans un grand apaisement.

Celui qui ne s'est pas laissé lier par les attaches naturelles des choses, lesquelles conduisent à l'esclavage, ne s'en émeut pas. À quoi tient la nature ? À si peu de chose, qu'une simple peinture change.

¹³ Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible*, Bruxelles, 1972, p. 56-58.

¹⁴ R. MAGRITTE, *L'Empire des Lumières*, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 343.

¹⁵ H. MICHAUX, *Affrontements*, Gallimard, 1986, p. 33.

Fig. 20. – Pierre Bruegel l'Ancien, *La Chute d'Icare*, ca 1555-1560.
Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Un ciel bleu et blanc, un ciel de clair après-midi n'arrive pas à éclairer des arbres pourtant bien détachés, ni non plus une maison isolée, qu'un réverbère seul révèle, l'éclairant d'une lumière blafarde. L'atmosphère est calme, trop calme, d'une immobilité qui alerte. Mais rien n'arrivera. Tout est déjà arrivé ; arrêté depuis on ne peut savoir combien de temps.

L'Empire des lumières est une image unique, globalisante, qui frappe par la juxtaposition de deux réalités distinctes et cette permanence du soleil et de la nuit, qui n'est pas un instant du crépuscule ou de l'aube, mais bien l'existence d'un temps privilégié, que seul un poète peut appréhender, à cette vertu d'être exceptionnelle.

Pour revenir à l'une des sources les plus poétiques de la peinture, et à notre point de départ, à Pierre Bruegel l'Ancien, la *Chute d'Icare* est un univers dont l'étrangeté ne se perçoit qu'après une lente contemplation (fig. 20). L'insolite de l'image est un élément d'une réalité picturale tout aussi composée mais plus cachée. Un vaste paysage où tout semble tranquille, où tout semble aller son chemin, mais à droite, dans l'eau qui vient battre la falaise, non loin du pêcheur attentif à la seule tension

de sa ligne, un éclat dans l'eau, des jambes qui battent : Icare qui tombe et que nul n'attend. Mais dès qu'il fut reconnu, les poètes l'ont recueilli. Ainsi le grand poète américain William Carlos Williams en 1962 publie-t-il, dans *Pictures from Brueghel and other poems*, un texte qu'il intitule *Paysage avec la chute d'Icare*, qui fut d'ailleurs, à un moment, le titre du tableau :

Selon Bruegel
quand Icare est tombé
c'était le printemps
un fermier labourait
son champ
tout le cérémonial
de l'année était
en éveil bruissant
proche
du bord de la mer
préoccupé
de lui-même
suant au soleil
qui défait
la cire des ailes
sans autre portée
près de la côte
il y eut
une brève éclaboussure
c'était là
Icare se noyant

(trad. Ph. Jones)

D'Émile Verhaeren à Marcel Brion et de Gottfried Benn à Adonis, depuis 1912, date à laquelle ce tableau fit son entrée au Musée de Bruxelles, il fut considéré comme un chef-d'œuvre de la vision poétique. Et je voudrais terminer par le témoignage d'un chef de file de la poésie anglo-saxonne, W.-H. Auden qui, dans un poème intitulé en français *Musée des Beaux-Arts*, de 1939, évoque le Musée de Bruxelles et rend hommage aux *Old Masters* :

Quant à la souffrance jamais ils ne se trompaient,
Les Anciens Maîtres : comme ils comprenaient bien
Sa place humaine ; comment elle arrive
Alors qu'un autre mange, ouvre la fenêtre ou
va son bonhomme de chemin ;

Comment, lorsque les vieux avec ferveur attendent
La naissance miraculeuse, il y a toujours
Des enfants qui n'en ont que faire, et vont glissant
Sur l'eau gelée à l'orée du bois :

Jamais ils n'oublièrent

Que même le martyr atroce doit suivre son cours
N'importe comment dans un coin, un terrain vague
Où les chiens poursuivent leur chienne de vie, où le
cheval du bourreau

Gratte sa croupe innocente sur un tronc d'arbre.

Ainsi chez Bruegel, dans *Icare* : comme tout se détourne
Comme à loisir du désastre ; le laboureur avait-il
Entendu l'éclat sur l'eau, l'adieu d'un cri,
Que cette fin pour lui fut banale ; le soleil brillait
Comme il se doit sur les jambes claires prises dans l'onde
Verte ; et le gracieux vaisseau déployé qui avait dû voir
Quelque chose d'étrange, un enfant tombant du ciel,
Devait se rendre quelque part et calme suivit sa route.

(trad. Ph. Jones)

Entre cette image et ce texte, il n'y a plus rien à ajouter, si ce
n'est peut-être de se souvenir de l'un et de l'autre.

2001

Regards de Paul Claudel au Musée des Beaux-Arts

Une même génération de la littérature française a introduit, en histoire de l'art et dans les relations entre la création plastique et la société, au moins trois notions ou formulations nouvelles.

Paul Éluard intitulait en 1939, à l'image de lui-même et de sa générosité poétique, un recueil : *Donner à voir*. Si l'intention n'est pas celle du seul spectacle, mais d'inciter à voir autrement et de constater que la poésie a une mission que certains n'hésiteront pas à qualifier d'éthique, Luc Decaunes au sujet de ce recueil affirmait : « Nous ne voyons plus, après, comme avant »¹. Ceci ne s'adresse pas qu'à la démarche poétique, mais s'étend plus largement à la fonction de l'art.

« À partir de Picasso, écrit Éluard, les murs s'écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée. Et soudain, voici que l'objet virtuel naît de l'objet réel, qu'il devient réel à son tour, voici qu'ils font image, du réel au réel, comme un mot avec tous les autres. On ne se trompe plus d'objet, puisque tout s'accorde, se lie, se fait valoir, se remplace. Deux objets ne se séparent que pour mieux se retrouver dans leur éloignement, en passant par l'échelle de toutes les choses, de tous les êtres. Le lecteur d'un poème l'illustre forcément. Il boit à la source. Ce soir, sa voix a un autre son, la chevelure qu'il aime s'aère ou s'alourdit. Elle contourne

¹ L. DECAUNES, in : *Cahiers du Sud*, 1940 ; repris in : P. ÉLUARD, *Œuvres complètes*, (Pléiade), I, 1979, p. 1543.

le morne puits d'hier ou s'enfonce dans l'oreiller, comme un chardon. C'est alors que les beaux yeux recommencent, comprennent et que le monde s'illumine»².

Dès lors, « donner à voir » entrera dans le vocabulaire du critique d'art comme une vertu positive.

En 1947, André Malraux, écrivain, homme d'action, poète du verbe, inventait, je crois, ou du moins répandait la notion de *Musée imaginaire*. Le musée est, on le sait, le temple des muses et celles-ci sont filles de la mémoire. Institutions récentes, trois siècles à peine en Occident ; or, dira Malraux : « Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il réunit, une interrogation sur ce qui les réunit. Au « plaisir des yeux », la succession, l'apparente contradiction des écoles ont ajouté la conscience d'une quête héroïque, d'une recreation de l'univers en face de la Création. Après tout, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme »³.

Et le musée imaginaire, qui ajoute au regard de chacun, dans un musée quelconque, la complémentarité possible et comparative de la création artistique des origines à nos jours, grâce à la reproduction de tout l'œuvre peint ou sculpté, des monographies, catalogues et cartes postales, sans parler aujourd'hui de CD-Rom, fait que l'homme dispose, choisit et se crée son propre musée imaginaire. Et les poètes souvent reconnaissent leur redevance au musée. Ainsi André Breton ne confiait-il pas : « La découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais seize ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer »⁴ ?

Ces interférences entre un écrivain et le musée, ces relations entre les arts plastiques et l'activité littéraire, la poésie en particulier, ne sont pas nouvelles. Les musées sont la mémoire des civilisations et des hommes ; la poésie, c'est la mémoire d'un vécu. Les rencontres sont moins fortuites que pressenties. Baudelaire ne considérait-il pas le musée comme un lieu de « communion »⁵ ? L'intimité du dialogue entre les arts ne fera que se préciser à partir de l'auteur des *Correspondances*. En se limitant au domaine français, à partir du chantre de l'imagination et de Delacroix, un Édouard Manet trouvera un défenseur en Émile Zola, Fernand Khnopff ou James Ensor en Émile Verhaeren, et

² P. ÉLUARD, *Physique de la poésie V*, in : *Donner à voir*, in : *op. cit.*, p. 938-939.

³ A. MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Genève, 1947, p. 16.

⁴ A. BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, 1965, p. 363.

⁵ Ch. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, in : *Œuvres complètes*, (Pléiade), 1971, p. 876.

les cubistes en Apollinaire. Ces rencontres vont du discours à l'explication, de la glose à la paraphrase, à la mise à feu de l'imaginaire. Le poème *Les Fenêtres* dans *Calligrammes* est une vision verbale de Robert Delaunay. Et la réciproque est vraie. Il suffit d'évoquer Barbey d'Aurevilly et Félicien Rops, Edgar Poe et Odilon Redon, *Daphnis et Chloé* et Aristide Maillol, jusqu'aux poèmes visibles d'un René Magritte.

Il est certain que le rôle de l'image en poésie, qui s'est développé depuis Baudelaire et Nerval, qui est en nette prééminence avec Lautréamont et jusqu'à ce jour – en passant par Pierre Reverdy, André Breton, René Char, Yves Bonnefoy ou Jacques Dupin – a renforcé les liens et les échanges entre l'univers plastique et poétique. Selon divers degrés, et faisant son miel de diverses façons, la volonté de décrire ou de traduire semble la plus évidente. Mais un poète peut aussi entrer en contact avec une image plastique pour en retirer ce qui sied à sa sensibilité, modifiant même la réalité de l'image choisie. Il lui arrive de la transposer en fonction de son univers personnel ou culturel. Ce qui naît d'une image perçue peut être la poésie profonde de celle-ci, mais également l'étincelle qui déclenche une image personnelle et neuve. Les rencontres et les échanges sont multiples.

Fréquemment, l'écrivain appréhende mieux que d'autres un tableau parce qu'il en ressent, en poète, les résonances secrètes et se révèle souvent un meilleur critique parce qu'il y a communauté de sensibilité et, dès lors, connivence ou dialogue. Les « alliés substantiels » d'un René Char – Braque, Miró, Nicolas de Staël ou Vieira da Silva – nous sont souvent plus proches à travers les textes du poète qu'à travers l'exégèse de critiques patentés. Mais l'un n'exclut pas l'autre évidemment ! Ce qu'un René Char nous « donne à voir » de la *Madeleine à la veilleuse* de Georges de La Tour ne récuse en rien la monographie d'un Jacques Thuillier, professeur au Collège de France.

L'attitude que j'évoque se heurte, aujourd'hui, à la volonté d'objectivité exclusive que veulent imposer des gens de musée ou des historiens de l'art, pour qui l'objet d'art n'est qu'un témoin, qu'aucune hiérarchie sensible ne doit distinguer d'un autre témoin. Ainsi voit-on présentées en rang, comme à la revue, même hauteur, même encadrement, même espacement, les œuvres d'un même artiste ou d'une même époque, sans distinguer le chef-d'œuvre de la répétition, le médiocre de l'intense. Il n'est pas scientifiquement correct, en effet, de se laisser aller à une appréciation subjective, même si elle est justifiée par la com-

pétence de celui qui la donne ! Cette nouvelle forme de cuisterie dessert forcément l'art par le nivellement, la connaissance par l'ennui, l'éducation par l'absence de l'exemple. Heureusement que Malraux protégeait l'imaginaire !

Le troisième apport doit retenir davantage, en l'occurrence : celui de Claudel. Il s'agit évidemment de *L'Œil écoute*. L'édition originale de l'ouvrage fut publiée en 1946 et reprenait des textes sur l'art parus en revue depuis 1935. L'image du titre évoque celle de l'attention, de la réception et de la réflexion. Elle n'exclut en rien, je crois, celle du jugement – les textes sont là pour le prouver – de l'interprétation et, parfois même, du parti pris. *L'Œil écoute* ne traduit donc pas une attitude passive ou l'enregistrement d'une leçon reçue. Le champ d'exploration proposé, ici, est très limité par rapport à l'œuvre critique de Claudel dans le domaine plastique, mais permet néanmoins d'y apporter des lumières et d'en révéler certains mécanismes. Tout d'abord, rien que des peintures, neuf tableaux pour être précis, un pays, la Belgique, une ville, Bruxelles, un musée, les Musées royaux des Beaux-Arts.

Dans son *Introduction à la peinture hollandaise*, Claudel s'intéresse aux « vieilles femmes qu'aime à peindre Nicolas Maes »⁶. Né à Dordrecht en 1634 et mort à Amsterdam en 1693, le peintre fit son apprentissage à la fin des années quarante chez Rembrandt ; il connut le succès et la fortune, en un premier temps par des sujets bibliques, puis, de 1654 à 1659, en traitant des scènes domestiques en clair obscur et, enfin, en exécutant des portraits bourgeois. Claudel fut fasciné par « les deux tableaux de Bruxelles », *La Lecture* qu'il nomme « La Clef » (fig. 21) et *La Songeuse*⁷.

Il décrit la première en mai 1933 de la manière suivante : « N. Maes. *La lecture* ; une très vieille femme en rouge qui lit un in-folio démantibulé à la lumière d'une lampe. Sur le mur blanc et vide, bien en évidence une clef, celle de la science, celle de l'intimité » et ajoute deux mois plus tard : « Dans le tableau de N. Maes dont j'ai parlé plus haut, il y a dans un renforcement au-dessus de la clef une tête antique douloureusement inclinée »⁸.

⁶ P. CLAUDEL, *Introduction à la peinture hollandaise*, in : *Œuvres en prose*, (Pléiade), 1973, p. 190.

⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸ *Ibid.*, note 21, p. 1428. Œuvre récemment attribuée au peintre hollandais Cornelis Bisschop, renseignement aimablement fourni par Liesbeth De Belie, attaché aux Musées royaux.

Le symbole de la clef dans la religion chrétienne peut être, soit l'image d'une vie nouvelle à laquelle elle permet d'accéder, soit un objet domestique lié à la vie de la maison. Claudel suggérait, en 1933, « la science » et « l'intimité ». L'image devait continuer à l'habiter puisqu'il en fit l'exégèse dans un chapitre de *Seigneur, apprenez-nous à prier* publié en 1942, intitulé « La clef de la cave ». En regard de l'image, on peut lire :

Cette clef ? mais elle n'est autre que celle, pendue à un mur nu, qui fait l'intérêt de ce tableau de Nicolas Maes que j'allais si souvent contempler à Bruxelles. Une vieille femme médite au pied d'une colonne. Accoudée, la tête sur le poing, elle lit quelque chose dans un livre fatigué, celui de sa vie sans doute ! À côté d'elle, sur une table, il y a une rangée d'autres bouquins, ceux-là reliés, sans doute ce que nous appelons les ouvrages de référence, dont l'ombre se projette sur le document où s'absorbe l'être antique. Au-dessus, dans une niche, on voit un buste douloureux, comme celui qui sert de perchoir au corbeau de Poe, et à côté, une fiole, récipient d'une sagesse concentrée, et une bouilloire, qui sert sans doute à lui rendre usage à notre profit ! Et bien en évidence, toute seule, sur le mur éclairé, il y a une clef ! Une clef, c'est pour s'en servir. Mais je ne vois pas la serrure, la porte qui l'attente... Une idée me vient ! Cette serrure, cette porte, mais si c'était à nous-mêmes qu'elle s'adapte ? dites ! si c'était celle de notre âme, de cette âme essentielle en nous autour de laquelle nous ne cessons jamais de tâtonner, sans jamais réussir à nous en rendre maîtres ? De guerre lasse, nous avons suspendu la clef au mur, comme les gens qui vont au théâtre et qui l'ont fourrée sous le paillason. Quelqu'un saura peut-être mieux que nous en faire usage, quelqu'un de mystérieux et de farouche, et qu'il ne faut pas intimider. Aussi la vieille femme fait semblant de ne pas être là. Elle lit⁹.

On pourrait aussi, compte tenu de la symbolique de l'art hollandais du XVII^e siècle, déceler, entre le buste d'une femme relativement jeune et la lectrice âgée, une allusion au souvenir et au temps qui passe, en quelque sorte l'allégorie de la mémoire.

Quant au second tableau, *La Songeuse*, Claudel fournit, en 1933 encore, les remarques suivantes :

Une autre liseuse de N. Maes, cette fois de face. Il y a toujours la clef et dans le renforcement un flambeau, une cruche et des livres fermés. Sur la table un gros livre ouvert (la Bible, Amos), à côté d'un tambour de dentellière (la raison humaine qui entre-

⁹ P. CLAUDEL, *Seigneur, apprenez-nous à prier*, Gallimard, 1942, p. 20-22. Cf. *supra*.

croise les fils ?), sur ses genoux, un autre livre ouvert, mais qu'elle ne lit pas, car elle a les yeux fermés. La main recourbée sur la bouche. Au mur un objet indistinct que je crois être un robinet (ayant un rapport avec la cruche et la clef de la cave). En réalité, ce serait plutôt un écrioire¹⁰.

Cette dernière remarque est juste, l'objet se retrouve d'ailleurs ouvert sur la table de *La Lecture*. Il ne semble pas que Claudel ait recherché ici le sens que l'histoire de l'art y a retrouvé aujourd'hui ; à savoir un *memento mori* symbolisé par un sablier et la Bible. Celle-ci, ouverte au livre du prophète Amos, rappelle les punitions de Dieu à ceux qui pèchent, en l'occurrence à cette femme que la paresse éloigne de son travail domestique.

Curieusement Claudel, dans sa *Peinture hollandaise*, mélange les deux œuvres de Bruxelles ainsi qu'une œuvre d'Amsterdam dans le texte qui suit :

Cette clef en évidence sur le mur nu, – celle que nous montrent les deux tableaux de Bruxelles, – je sais quelle porte elle ouvre. Qu'il s'agisse du nectar de Constance ou plutôt de la science divine, de cette espèce de cascade d'écritures qui du rayon au-dessus de ma tête là-haut passe à la table, du livre fermé à la Bible ouverte et à ce manuel enfin personnel sur mes genoux, c'est toujours le même travail taciturne de méditation et de soutirage, et ce robinet, à moins que ce ne soit un entonnoir, suspendu à côté du buste de Pallas, en est le symbole approprié. Maes peut la représenter à son rouet, ou pelant une pomme, il peut placer à côté d'elle un tambour de dentellière qui représente les épuisants entrelacements de l'herméneutique, c'est toujours Anima, Anima l'antique, aussi auguste que quand les yeux fermés elle fait sa prière toute seule devant la table servie¹¹.

Ces références multiples de Claudel à des tableaux précis de Maes amènent le poète, pour mieux traduire la vision qu'il en a et qu'il veut transmettre, non seulement à en énumérer les éléments majeurs : femme, livre ou clef, mais aussi à superposer les deux œuvres et même, enfin, à y adjoindre des éléments en provenance d'autres compositions. Ne pourrait-on pas rapprocher cette constatation de celle, *mutatis mutandis* que fait notre éminent confrère et ami Gérard Antoine, lorsqu'il s'exclame au sujet du *Partage de Midi* : « Mystères de l'art et du réel ou du surnéel entrelacés, propres à nous prémunir une fois pour toutes contre

¹⁰ P. CLAUDEL, *Introduction...*, *op. cit.*, note 22, p. 1428.

¹¹ *Ibid.*, p. 191.

le péril des identifications trop simples : les « sources » biographiques sont des miroirs au moins doubles, aussi trompeurs que les sources littéraires »¹².

Pour en terminer avec Nicolas Maes, signalons que le poète fut frappé par le « délicieux portrait de jeune homme au chapeau noir qui est une des gloires de ce charmant Musée de Bruxelles » en décembre 1938¹³. Œuvre délicieuse en effet, énigmatique quant à son modèle et à son auteur, autrefois attribuée à Vermeer de Delft, elle est encore aujourd'hui attribuée à Nicolas Maes.

Quant aux natures mortes de l'école hollandaise, Paul Claudel se montre attentif, éloquent, leur trouvant des voies d'accès profondes et personnelles :

Quand on a regardé longtemps, avec l'attention qu'elles méritent, les peintures d'un Claesz, d'un Heda, d'un Van Beijeren, d'un Willem Kalf, il est impossible de ne pas être frappé du peu de variété à la fois de leurs sujets et de leurs compositions, de l'insistance qu'ils mettent à se cantonner dans un certain programme, et l'on vient à se demander si cette limitation, si cette préférence, est simplement l'effet du hasard et d'une routine, ou si ce parti pris n'a pas une raison cachée. Que voyons-nous en effet sur ces toiles qui sont des merveilles de proposition paisible et une réfection pour l'âme plutôt que pour l'imagination physique ? Presque toujours, et parfois exclusivement, du pain, du vin et un poisson, c'est-à-dire le matériel du repas eucharistique. On y voit aussi le plus souvent un citron coupé en deux, ou bien à demi pelé dont la spire pend au dehors, et un coquillage de nacre établi sur un pied qui lui donne isolement et importance. Enfin toutes sortes de bols et d'assiettes en mouvement qui se communiquent l'une à l'autre leurs trésors. Et quant à la composition, il est impossible de ne pas remarquer que partout elle est la même. Il y a un arrière-plan stable et immobile et sur le devant toutes sortes d'objets en état de déséquilibre. On dirait qu'ils vont tomber. C'est une serviette ou un tapis en train de se défaire, une gaine de couteau qui se détache, une miche de pain qui se divise comme d'elle-même en tranches, une coupe renversée, toutes sortes de vases ou de fruits bousculés et d'assiettes en porte à faux. Mais dans le fond, ou s'élevant du milieu des nourritures comme une oblation transparente, on voit juxtaposées quelques-unes de ces belles verreries dont les armoires nationales contiennent encore tant d'échantillons. À mon avis elles n'ont

¹² G. ANTOINE, préface, in : P. CLAUDEL, *Partage de Midi*, (Folio/Théâtre), Gallimard, 1994, p. 28.

¹³ P. CLAUDEL, *Nicolas Maes*, in : *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 240.

pas ici un rôle simplement décoratif, elles n'ont pas simplement pour raison d'être de capter la lumière intérieure, de figurer comme les miroirs dans les tableaux d'un Miéris ou d'un Gérard Dou en tant que la conscience d'un lieu clos, elle sont le symbole de quelque chose. Et pourquoi ne pas imaginer que ce rapport constant d'un long verre effilé comme une flûte et d'un large calice, auquel souvent fait suite un plat ovale, n'est pas sans une intention ? Le liquide en équilibre dans le grand verre, n'est-ce pas la pensée à l'état de repos, ce niveau moyen qui sert de base à notre étiage psychique, tandis que ce svelte cornet plein d'un élixir rougeâtre qui s'enfonce dans la nuit et que souvent décèle seul un éclat furtif, un Mallarmé serait tout prêt à y voir, comme moi, une espèce de dédicace à l'ultérieur. C'est cette immobilité quasi morale à l'arrière-plan, c'est cet alignement de témoins à demi aériens, qui sur l'avant donne leur sens à tous ces éboulements matériels. La nature morte hollandaise est un arrangement qui est en train de se désagrèger, c'est quelque chose en proie à la durée. Et si cette montre que souvent Claesz aime à placer sur le rebord de ses plateaux et dont le disque du citron coupé en deux imite le cadran, ne suffisait pas à nous en avertir, comment ne pas voir dans la pelure suspendue de ce fruit le ressort détendu du temps, que la conque plus haut de l'escargot de nacre nous montre remonté et récupéré, tandis que le vin à côté dans le vidrecome établit comme un sentiment de l'éternité ?¹⁴.

Cette belle analyse qui conduit à la formule « un arrangement qui est un train de se désagrèger » peut trouver sa source ou sa confirmation dans une note de son *Journal* à Bruxelles en juillet 1933 :

Au musée deux natures mortes hollandaises où je remarque le même procédé de « désagrégation » que dans *la Ronde de nuit*. Sur le devant du tableau une pelure de citron, une serviette qui pend, une lanière de couteau [*sic*], un bol de fruit, une assiette d'étain avec un pain noir en équilibre, indiquent un ébranlement, une mise en mouvement de la composition, pendant qu'en arrière le niveau de la bière dans le verre, une flûte étroite de verre comme une fusée indiquent les éléments stables, permanents, une tension transparente dans un autre sens. De même cette hélice de nacre qui fournit un centre lumineux ramené sur lui-même à la composition. La spirale vers l'extérieur du citron pelé répond à la spire vers l'intérieur du coquillage¹⁵.

¹⁴ P. CLAUDEL, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 200-202.

¹⁵ *Ibid.*, note 32, p. 1430.

Ces deux natures mortes ont pu être identifiées en 1984¹⁶ ; il s'agit certainement de la *Nature morte*, de 1644, de Maerten Boelema de Stomme, peintre ayant travaillé à Haarlem entre 1642 et 1664, tableau qui correspond à la description de Claudel (fig. 22). Le poète ne relève cependant pas la scène de la Tentation d'Adam et Ève figurant en médaillon sur le pot en grès renversé, cruche dite à Bartmann typique de la production de la ville de Frechen en Rhénanie. Le Bartmann ne serait-il pas ici un symbole du temps¹⁷ ? Le second tableau pourrait être *Le Pot d'étain* de Jacques de Claeu, actif à Dordrecht et La Haye à la même époque que Boelema.

La dernière nature morte est l'œuvre de Cornelis de Heem, originaire de Leyde où il naquit en 1631 et qui mourut à Anvers en 1695. Le tableau *Bol de fruits* est daté 1671, Claudel en parle en ces termes :

Tout à l'heure je vous invitais à visiter avec moi les natures mortes des peintres flamands, celles d'un Snyder par exemple ou d'un Fyt, cet amoncellement succulent de chairs, de légumes, de poissons et de fruits, où l'estomac trouve son compte autant que les yeux, ces trophées, comme le magnifique tableau de de Heem au Musée de Bruxelles, qui commencent parmi les melons, les raisins et les grenades par une grande jatte de pêches et qui se terminent dans une ascension de lianes par une pyxide de cristal emplie d'une liqueur immatérielle. Les natures mortes hollandaises n'ont pas ce caractère de surabondance somptueuse¹⁸.

L'historien d'art pourrait ici rappeler au poète que Cornelis de Heem fait partie de l'école hollandaise et se différencie en cela

¹⁶ C'est à cette date, en effet, que l'Association des Amis du Château de Brangues demanda aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, que nous dirigeons alors, la possibilité de voir les œuvres du Musée dont Claudel avait parlé et parmi lesquelles « 2 natures mortes » (lettre du 27 avril 1984). La lecture de la page claudelienne nous permit d'identifier sans difficultés le Boelema de Stomme. Par la suite, l'identification fut confirmée lorsque nous retrouvâmes la reproduction du tableau dans l'édition de 1935 de *l'Introduction à la peinture hollandaise*, sous l'indication lapidaire de « Boelema », sans titre ni lieu de conservation. À notre connaissance, la reproduction du tableau ne fut reprise dans aucune édition suivante, ni curieusement aucune des œuvres du musée de Bruxelles, à l'exception des *Miracles de saint Benoît*, dans l'édition de 1946 de *L'Œil écoute*.

¹⁷ Suite à une demande du Keramikmuseum de Frechen, en février 1979 aux Musées royaux, l'œuvre de Boelema fut renseignée comme figurant une cruche en grès ornée d'un Bartmann.

¹⁸ P. CLAUDEL, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 200.

tout noir, revêtu de ce capuchon et de ce froc qui anéantissent la personne. Et entre ce torrent là-haut de corps purs, et le groupe des désespérés tout en bas, il élève une main médiatrice. Toute la droite de la composition est remplie par ce que les traités d'ascétique appellent *le monde*, c'est-à-dire un groupe de seigneurs et de guerriers affublés de costumes de carnaval sous l'étendard frivole qu'Ignace décrit dans sa célèbre méditation. La brigade orgueilleuse frappée d'effroi recule en désordre sous ce geste énorme qui n'est pas fait pour elle et qui réunit le ciel à la terre¹⁹.

Avant d'entrer au Musée de Bruxelles, le tableau fut acquis par Léopold II en 1881 pour une somme importante. « Donnez-lui une lettre de crédit illimité », avait ordonné le Souverain à l'administrateur de sa liste civile. Le tableau rejoignait dans la collection royale la copie qu'en avait faite Delacroix, acquise en 1874²⁰. Tous deux devaient enrichir le musée en 1914. On est en droit de se demander pourquoi Claudel ne mentionne pas la très belle version de Delacroix. La raison en est sans doute que le Rubens lui apparut dans toute sa puissance à l'Exposition de l'Orangerie à Paris en 1936 : le *Journal* du 5 janvier 1937 rapporte en effet :

Visité l'Exposition Rubens à l'Orangerie, 2 tableaux surtout m'ont frappé. L'un *la Grande Kermesse* du Louvre (...). Le second, les *Miracles de saint Benoît* : partagé en trois parties, en haut, le plus éclairé, un nœud d'anges aux pieds de la Trinité : en bas un groupe de mourants et de malades, enfant, grabataire, démoniaque (et dans ce coin à l'extrême gauche la croupe d'un cheval blanc). Au milieu, dominant la scène et s'avançant sur une espèce d'estacade, S. Benoît coiffé du capuchon et suivi de ses frères, levant une lourde main pour bénir. La droite de la composition est remplie par une débandade d'hommes armés, la gloire de ce monde²¹.

Si le Rubens tel que le voit Claudel est empreint de spiritualité, sans doute celui de sa sensibilité et de sa nature, il tranche avec la vision qui séduisit Baudelaire au Musée de Bruxelles : « Superbe *Rubens*. Les fesses de la Vénus, étonnée mais flattée de l'audace du satyre qui les baise »²².

¹⁹ P. CLAUDEL, *Aegri somnia*, in : *Œuvres...*, op. cit., p. 890.

²⁰ F. ROBERTS-JONES, *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, in : *La Dynastie et la Culture en Belgique* (dir. H. BALTHAZAR et J. STENGERS), Anvers, 1990, p. 308-310.

²¹ P. CLAUDEL, *Aegri somnia*, op. cit., note 5, p. 1519.

²² Ch. BAUDELAIRE, *Pauvre Belgique*, in : *Œuvres...*, op. cit., p. 1433.

Fig. 22. – Maerten Boelema de Stomme, *Nature morte*, 1644. Huile sur bois.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

d'un Snyder ou d'un Fyt, mais le rayonnement d'Anvers à l'époque, grande métropole commerciale et artistique, y a sans nul doute attiré le peintre pour ces raisons et celui-ci a certainement répondu à la clientèle du lieu, plus ouverte à la générosité rubénienne qu'à l'ascétisme du Nord.

Paul Claudel fut également sensible à Rubens, on le sait, et particulièrement aux *Miracles de saint Benoît*, que le peintre avait gardé inachevés jusqu'à sa mort. Voici ce qu'il en dit dans *Aegri somnia* :

Il est bâti tout entier sur des rapports de lumière qui font songer à l'orchestre divisé de Berlioz. En haut dans le ciel il y a un paquet éclatant d'angelots tout nus sous les pieds de la Trinité. En bas un groupe qui réunit toutes les formes de la misère humaine, un pestiféré, un démoniaque, des gens qui hurlent vers Dieu et se tordent les bras. Et dans le coin un cheval cabré qui hennit vers la vision céleste. Et voilà suivant des indices différents les trois taches lumineuses. Au milieu sur une espèce de jetée ou de promontoire, saint Benoît suivi de ses moines. Il est

Jordaens, dès lors, ne devait pas le séduire, « je ne puis dire que j'ai un goût particulier pour la peinture de Jordaens », avoue-t-il en 1941. S'il évoque *le Jour des Rois* avec « une certaine répugnance », il révisé son jugement en 1946 pour y voir « un chef-d'œuvre ». De peinture sans doute, plus que de goût ! « Mais l'Esprit souffle où il veut » et il se souvient de deux tableaux dignes de Rubens à ses yeux : « L'une est cette *Abondance* qui est la gloire du musée de Bruxelles », l'autre étant les *Quatre Évangélistes* du Louvre²³.

Tels sont quelques regards que Claudel a portés sur des œuvres appartenant aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles et dont il a consigné le souvenir. Son choix fut guidé par un souci de transcendance, et les interprétations qu'il propose ne sont pas pour surprendre les fidèles de l'écrivain. L'œil écoute a certes bien écouté nombre de confidences et a su également répondre, car il y a chez Claudel un cheminement dans l'art, et pour le citer : « Le Chemin est l'expression matérielle d'un rapport à travers une distance, le moyen permanent d'une communication et l'invitation, vers un but ou dans une direction, à un pas »²⁴.

1995

²³ P. CLAUDEL, *Jordaens. Les Quatre Évangélistes*, in : *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 243.

²⁴ P. CLAUDEL, *Le Chemin dans l'art*, in : *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 262.

Cocteau et Picasso, de L'Ode à Plain-Chant

La saisie des arts plastiques par l'écriture, si elle débute avec Diderot en langue française, s'instaure réellement avec Baudelaire et transcendera alors l'essai critique, visant non seulement à traduire une émotion ressentie mais cherchant à formuler une équivalence au moyen des mots. Et sans doute pourrait-on placer – sans jeu de mots – les débuts de cette quête sous l'égide des *Phares* en 1857. Baudelaire n'écrivait-il pas, dans son *Salon de 1846* déjà, que « la meilleure critique est (...) – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie »¹.

Cette proximité, cette fraternité de l'artiste et de l'écrivain favorisera ainsi les échos, les résurgences, en divers lieux, sous diverses formes, ces dialogues qui unissent un Mallarmé et un Whistler, Apollinaire et les cubistes, André Breton et Max Ernst, René Char et Georges Braque ou tout autre échange avec ceux que le poète nommait, à juste titre, ses « alliés substantiels ».

Le texte d'un écrivain sur un peintre ou une œuvre présente toujours, en soi, un intérêt comme témoignage d'un rapport sensible et d'une appréciation esthétique. Si, de plus, le rapport est contemporain, l'intérêt s'accroît, qu'il soit positif ou négatif, du fait qu'il s'établit à un moment de sensibilité comparable. Les contacts et relations entre Cocteau et Picasso sont, dès lors,

¹ Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, (Pléiade), 1961, p. 877.

Fig. 23. – Pablo Picasso, *Portrait de Jean Cocteau*, 1917. Mine de plomb.
Collection privée.

Fig. 24. – Jean Cocteau, *Portrait de Pablo Picasso*, 1917. Mine de plomb.
Collection privée.

d'une réelle importance (fig. 23 et 24). On peut les enregistrer de manière précise dans l'œuvre de Jean Cocteau entre 1916 et 1932, c'est-à-dire entre son *Ode à Picasso* et son *Essai de critique indirecte*. Ils se prolongeront, dans l'amitié et l'estime réciproques, jusqu'à la mort du poète, comme le précise parfaitement Michel Décaudin dans *Le Picasso de Jean Cocteau*².

Trois points forts méritent d'être soulignés, à savoir : *L'Ode à Picasso*, dont les manuscrits remontent à 1916-1917, publiée en 1919 et reprise en 1925 dans *Poésie 1916-1923* chez Gallimard³ ; *J'ai peine à soutenir le poids d'or des musées*, poème de *Plain-Chant*, recueil daté d'octobre 1922 et publié chez Stock l'année suivante ; enfin *Picasso*, étude en prose de 1923 reprise dans *Le Rappel à l'ordre* chez Stock également en 1926.

² M. DÉCAUDIN, *Le Picasso de Jean Cocteau*, in : *Œuvres et Critiques*, XXII, 1, 1997, p. 67-76.

³ J. COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes*, (Pléiade), 1999, p. 1581.

D'autres poèmes de Cocteau évoquent Picasso⁴, mais s'ils témoignent d'une stimulation constante du peintre sur le poète jusqu'aux années cinquante et son *Hommage à Picasso*, publié dans *Clair-obscur*, et même au-delà, ils n'apportent aucun élément nouveau et ne font que confirmer l'admiration initiale.

L'Ode à Picasso est achevé d'imprimer le 9 février 1919⁵. Les deux hommes se rencontrent, on le sait, vers 1915, et le poète, selon Roger Lannes « a toujours dit que c'était la grande rencontre de sa vie »⁶. Des liens autres s'étaient déjà noués, avec Serge de Diaghilev et les Ballets russes depuis 1909. Cocteau participe à la vie parisienne, il fréquente musiciens, peintres, et son activité littéraire est intense. Il dessine, publie des articles, des poèmes et même, en 1911, un argument de ballet *Le Dieu bleu*; en 1915 encore il rencontre Erik Satie. Tout est en place pour que s'élabore *Parade*. Cocteau y entraîne le peintre et le compositeur. Diaghilev, en 1917, décide d'inscrire l'œuvre au programme de ses Ballets. En février, Cocteau et Picasso le rejoignent à Rome et travaillent jusqu'en avril avec le chorégraphe Léonide Massine. Le spectacle sera monté à Paris, au Châtelet, le 18 mai⁷.

De quoi s'agit-il? Comme le titre l'indique, *Parade* – « Ballet réaliste » ainsi nommé par Cocteau – évoque celle d'un cirque où les acteurs s'efforcent par leurs boniments de solliciter l'attention des badauds. Un critique musical d'aujourd'hui écrira : « S'agissant d'un travail de groupe qui réunit aux côtés de Satie, Picasso, Cocteau, Diaghilev, *Parade* peut apparaître comme un manifeste burlesque réglant son compte à l'esthétique des « brouillards » impressionnistes et sacrifiant à quelque dadaïsme à la mode. Comme toujours, la musique de Satie offre plusieurs lectures [elle semble] proclamer l'avènement du style Music Hall, mais le côté forcé des successions d'airs et l'introduction d'instruments bizarres comme une machine à écrire, une sirène et une roue de loterie, confèrent aux protagonistes l'aspect de personnages-objets abstraits et surréalistes, ridiculisant les formules faciles toutes faites »⁸.

⁴ *Ibid.*, p. 1578 note 4.

⁵ *Ibid.*, p. XXXVI.

⁶ R. LANNES, *Jean Cocteau*, (Poètes d'aujourd'hui), Paris, 1952, p. 31.

⁷ Cité in : K.E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre*, Paris, 1991, p. 104. L'auteur émet, par ailleurs, l'hypothèse selon laquelle les créateurs de *Parade* ne visaient pas à choquer les spectateurs, mais au contraire à jeter un pont entre l'avant-garde et le public (p. 96-116).

⁸ J.-P. ARMENGAUD, pochette du disque *Satie, Parade. Relâche*, EMI, 1988.

L'historien d'art Maurice Raynal souligne quant à lui : « Avec le rideau de *Parade* (...) Picasso revient à une certaine conception réaliste. La vision des danseurs et des danseuses le ramène à l'interprétation du corps humain »⁹. À un tel point, pourrait-on préciser, qu'il tomba amoureux d'une de ces danseuses, Olga Khoklova, et qu'il l'épousa, avec pour témoins Cocteau, Max Jacob et Apollinaire !

Ce dernier, à l'époque, écrit un texte de présentation pour le programme du spectacle qu'il qualifie de « poème scénique que le musicien novateur Erik Satie a transposé en une musique étonnamment expressive ». Il insiste sur la portée novatrice de l'événement : « Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe de l'avènement d'un art plus complet » et il remarque : « De cette alliance nouvelle, (...) il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire »¹⁰.

Ce pronostic ne devait pas s'avérer fondé, l'accueil fait à *Parade* fut plutôt tumultueux. Curieusement, Apollinaire ne mentionne pas Cocteau dans son texte, mais Cocteau, dans *Féerie*, au lendemain du spectacle, fait état de l'échec : « Après *Parade* la petite fille américaine sortit du théâtre (...) On l'avait huée. Elle portait sur la tête un papillon du Brésil et un col marin dans le dos. Le tout coûtait trente francs au bazar. Nous l'avions acheté avec le peintre et le danseur russe ». Et le poète ajoute aussi, dans son poème en prose, cette note désabusée : « *Parade* jouet mécanique d'un modèle qui ne marche pas tout seul. Il fallait encore du courage »¹¹.

Si je me suis quelque peu attardé sur *Parade*, c'est que l'œuvre réunit Cocteau et Picasso dans un travail commun, qui favorise leur connaissance réciproque, et que, par ailleurs, le climat et l'esprit de l'œuvre font mieux comprendre *L'Ode à Picasso* qui lui succède rapidement et qui est certainement chargée d'impressions et de souvenirs glanés à cette occasion. Bien des ingréd-

⁹ M. RAYNAL, *De Picasso au Surréalisme*, Genève-Paris, 1950, p. 135.

¹⁰ APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, II, (Pléiade), 1991, p. 865.

¹¹ J. COCTEAU, *op. cit.*, p. 192.

dients sont ainsi rassemblés : une certaine dose de dadaïsme, le caractère discontinu, le ton irrationnel.

L'Ode à Picasso est une suite de vers libres qui comporte deux textes, *L'Homme assis* et *Les Muses*. La première édition date de 1919 et présente une disposition typographique éclatée et spatiale à travers les pages, qui « ressemble, selon Cocteau lui-même, à celle du *Coup de dés* » mais qui s'inspire en fait « des belles réclames américaines où les distances frappent l'œil et l'imagination »¹². On pourrait se demander également si la typographie spatiale du texte ne se fait pas à l'image des fragments formels des tableaux cubistes de l'époque et de Picasso en particulier – ce que Michel Décaudin suggère déjà¹³ – et même des mots et lettres que le peintre y intègre. Par exemple : *Violon, verres à vins, pipe et ancre*, 1912 (Prague, Narodni Galerie).

Les versions publiées sont nombreuses, on le sait, et, au niveau du texte, celle parue déjà dans *Poésies 1917-1920* aux Éditions de la Sirène me paraît plus heureuse, parce que, allégée, elle retrouve en outre une disposition graphique habituelle aux poèmes en vers libres du temps. Par contre, je regrette après « rendez-vous chez Nadar » la suppression de « avec l'éternité » au profit du terme « fenêtre ». La modification pourrait s'expliquer du fait que Nadar éveille, outre la photographie ou la caricature, le souvenir de la première exposition de l'Impressionnisme en 1874, mouvement contre lequel le Cubisme en peinture et Satie en musique réagissent. Dès lors, l'éternité dans ce contexte peut paraître maladroite ; « fenêtre », plus limité dans son ambition, demeure juste puisque Monet voulait « ouvrir une fenêtre sur la Nature ». La suppression, par ailleurs, de « assis sur soi/et contre soi » de la version initiale est bonne parce qu'elle apparaît comme un détail anecdotique et typographique mal situé en haut d'une page. Le terme « bafouées », d'autre part, est meilleur que « taquinées » dans le différend qui oppose les muses à leur dompteur. Ainsi voudrait-on parfois opérer une sélection, sans doute subjective, dans les différentes versions.

Le propos ici n'est pas une exégèse du texte et l'on risque de perdre de vue Picasso qui se rappelle à nous, dès le second vers, avec « Ô ma jolie », évocation bien sûr d'une chanson d'amour

¹² *Ibid.*, p. 1583.

¹³ M. DÉCAUDIN, *op. cit.*, p. 69.

interprétée à l'époque par Fragon, mais que Picasso surtout insère typographiquement dans plusieurs de ses compositions cubistes, par exemple *Ma jolie, femme avec une guitare*, 1911-12 (New York, Museum of Modern Art), *La Table de l'architecte*, 1912 (id. don William S. Paley), ou encore *Ma jolie*, 1914 (Paris, collection H. Berggruen), en hommage à la femme qu'il aime alors, Eva Gouel.

Les Muses, ces muses dont Cocteau dira qu'elles sont « un prétexte connu » pour « un poème non décoratif mais réaliste, c'est-à-dire qui propose au rêve des tremplins de bois solide »¹⁴, perdent ici leurs auréoles et participent d'un jeu. On les « déplace » comme aux échecs, elles se disposent en « carré » comme au poker, on trouve aussi un « joker » ou une « dame de carreau », et lorsque le « pouce éploie un autre aspect du groupe » – qui devient « montre un éventail du groupe » dès 1920 – le jeu de cartes est à nouveau évoqué. Paraphrase, déguisement ou actualisation, et les muses se mêlent à la vie quotidienne, l'une au zinc, l'autre au téléphone, préludant peut-être, en avant-première, à *La Voix humaine*, filles du soir « au bord des grands cafés à l'ancre », filles du rêve aussi à qui « les anges écrivent leurs lettres autour des arbres de Noël ».

« Le fiacre où la poésie est assise » parcourt cette *Ode*, il y croise Picasso à plusieurs reprises, entre classique et dérisoire, tragique et comique, tels, par exemple, « le picador » et « l'œil du maître » qui ne peuvent être que le peintre espagnol. *La Paloma*, au rythme ibérique, est aussi une référence à « la couverture d'une romance » selon Cocteau¹⁵ et enfin au nom d'une fille de Picasso, prescience du poète ou écoute du peintre ? Et les vers suivants :

toutes
les
dimensions s'approchent
une ménagerie
autour
d'Orphée

¹⁴J. COCTEAU, *op. cit.*, p. 1582.

¹⁵J. COCTEAU, *Picasso*, Paris, 1923, p. 12.

– texte qui se modifie et se précise sensiblement :

les quatre cloisons s'approchent
et les objets
suivent Orphée
jusqu'où il veut
(1920)

Écoutant ta guitare fée,
les objets te suivent Orphée
jusqu'à la forme que tu veux
(1952)¹⁶

– ces vers n'explicitent-ils pas en quelque sorte, par leurs images, la démarche du peintre ? En effet, Cocteau lui-même définit le mot « Tableau : Prétexte à faire vivre des formes »¹⁷.

Dans *L'Ode*, deux lignes plus loin, *Bass* n'est pas seulement une marque de bière, mais une référence à des toiles de Picasso tels *Homme à la guitare*, 1913 (New York, Museum of Modern Art), *Le Violon*, 1913-1914 (Paris, Musée National d'Art Moderne) ou encore un pastel *Bouteille de Bass et guitare*, 1912 (Churchglade Ltd, collection Douglas Cooper). Plus avant dans le poème :

il partage
le soleil l'ombre

et
comme il a
 cassé
 une guitare
sur
la tête énorme

de

Clio...

devient une vision imagée du cubisme picassien. Clio n'est-elle pas ici la tradition académique ? Après le choc de la guitare, dicit Cocteau,

elle titube
et oublie
l'ordre des dates

¹⁶ Dans une version dite définitive, voir R. LANNES, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷ J. COCTEAU, *Essai de critique indirecte*, Grasset, 1932, p. 121. Voir aussi J. COCTEAU, *Picasso, op. cit.*, p. 9 : « Et ce qui fera la différence entre ce tableau et l'arrangement décoratif qu'il menace d'être et que la mauvaise grâce y trouve, c'est justement cette vie propre des formes qui le composent ».

Clio était donc bien la muse de la poésie épique et de l'histoire.

Ces rapports, ces rapprochements paraissent évidents. Peut-on aller plus loin ? « l'usine à notes » –

elles bâtirent jadis
 la mesure
 au socle
 de l'usine à notes
 l'orgue mécanique

– ne trouverait-elle pas son origine ou sa référence dans le thème *Usine à Horta de Ebro* que Picasso peignit vers 1909 ? Il en existe des versions, très structurées, très géométriques, que les vers qui suivent dans le poème – supprimés dans les éditions postérieures – éclairent¹⁸ :

 où
l'escalier
 de
 carton
 l'un
 sur
 l'autre
bascule
 un
sanskrit
 orchestral

L'usine de Picasso était connue et appréciée à l'époque. En 1928 encore, André Breton parle, dans *Le Surréalisme et la peinture*, du « sens prodigieux de la trouvaille qui pour moi se place dans sa production entre *L'usine Horta de Ebro* et le portrait de M. Kahnweiler »¹⁹.

Des couleurs et des formes, nettes ou vives, peuvent être notées : « appareil de velours et d'or », « losange rouge », « bengale vert », « tambours cobalt », « œil d'équerre » ou « danseur vêtu de ripolins ». Enfin « l'arlequin de Port-Royal », in fine de *L'Ode*, signe la pièce à l'image du peintre²⁰. Bref, une série de

¹⁸ Par exemple, *Usine de Horta de Ebro*, 1909 (Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage), *Le Réservoir à Horta*, 1909 (New York, Museum of Modern Art, don David Rockefeller) et aussi, en moins éloquent, *Maisons sur la colline, Horta de Ebro*, 1909 (New York, Museum of Modern Art, donation Nelson Rockefeller).

¹⁹ A. BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 5.

²⁰ Dans son texte *Picasso en 1923* (*op. cit.*, p. 15), Cocteau précise : « Arlequin habite Port-Royal ».

références et d'allusions « prouvent, comme l'a écrit Roger Lannes, l'extraordinaire influence, ou mieux la singulière affluence de Picasso dans la pensée et les préoccupations esthétiques de Jean Cocteau »²¹, et ce dès leurs premières rencontres.

Les muses, quant à elles, refont leur apparition dans le texte de *Plain-chant* où le poète à nouveau célèbre le peintre en 1922, publié chez Stock l'année suivante. Les connotations sont cependant différentes. En 1919, les muses étaient caricaturales et agressives puisque *L'Homme assis* s'était fait prendre dans leur « ronde terrible » et tentait d'échapper à leur domination. Ici, elles semblent avoir repris leurs masques et fonctions classiques puisqu'il y est dit : « Les muses ont tenu ce peintre dans leur ronde, / Et dirigé sa main »²².

Le poème, écrit en vers réguliers alternatifs de douze et six pieds, réunis en quatrains, oppose cependant l'art de leur temple, le musée, à celui de Picasso²³ :

J'ai peine à soutenir le poids d'or des musées
Cet immense vaisseau.
Combien me parle plus que leurs bouches usées
L'œuvre de Picasso.

Il y a comme une contradiction interne puisque les muses intronisent, d'autre part, l'artiste. Sans doute, sont-elles les muses du XX^e siècle, contemporaines donc, et accordant leur priorité à « l'ordre humain » pour citer Cocteau.

L'ambiguïté est accentuée par l'usage de la prosodie classique. Le poète en est conscient, prévoit l'objection et note au début du recueil²⁴ :

Quoi, vous avez écrit LE CAP, VOCABULAIRE ?
Vous écrivez ceci ! Vous ne pouvez me plaire.
L'homme aime l'uniforme et qu'on n'en change point.

Mais il se défend et, volontaire, affirme dès l'entrée²⁵ :

J'ai, pour tromper du temps la mal-sonnante horloge,
Chanté de vingt façons.
Ainsi de l'habitude évitai-je l'éloge,
Et les nobles glaçons.

²¹ R. LANNES, *op. cit.*, p. 31.

²² J. COCTEAU, *Plain-Chant*, Paris, 1923, p. 38.

²³ Dans son *Essai de critique indirecte* (*op. cit.*, p. 50), Cocteau écrit « Un musée est une morgue ».

²⁴ J. COCTEAU, *Plain-Chant*, *op. cit.*, p. 8.

²⁵ *Ibid.*, p.3.

À la même époque Picasso connaît des recherches que l'on a qualifiées de néo-classiques, voire d'ingrises, et si une telle orientation l'engage à privilégier la ligne et son tracé, il ne s'agit pas, cependant, d'une volonté exclusive. Picasso mène de front, en artiste vivant et libre qu'il est, selon sa nécessité intérieure et selon celle du sujet à traiter, des voies accordées à l'objet de la peinture. Tantôt le trait domine pour affirmer la forme, tantôt celle-ci se fractionne au profit de l'architecture de la composition dans un esprit cubiste, mais en renforçant alors la couleur. Ainsi, par exemple, exécute-t-il la même année, en 1921, *Trois femmes à la fontaine* (New York, Museum of Modern Art) et *Les Trois musiciens* (Philadelphie, Museum of Art), le premier d'esprit classique, le second d'esprit cubiste.

Tout comme Cocteau, le peintre reconnaît et revendique même la diversité : « Souvent je travaille dans plusieurs styles à la fois. (...) Dans mon art, on peut lire le rythme du paroxysme de la violence et de la méditation sereine. (...) Action et réaction, réalisme et abstraction s'alternent dans mon art. Comme dans la vie. Mon art est toujours relié à la vie. C'est-à-dire au réel »²⁶.

Ceci démontre la coexistence chez l'artiste d'inspirations diverses. Cette constatation ne surprend pas chez Picasso, elle pose parfois problème chez d'autres, tant l'historien est trop souvent soucieux d'établir des périodes et de classer les œuvres en fonction d'une évolution, logiquement et chronologiquement, rigoureuse. Ainsi Cocteau, après l'élégance classique de *Plain-Chant*, n'abandonne-t-il pas pour autant, on le sait, le vers libre ou le poème en prose.

Si les comparaisons sont donc possibles, s'il y a des parallélismes et, incontestablement, admiration, ni *L'Ode* – à l'exception de la version de 1919 –, ni le poème de *Plain-Chant* n'essayent d'offrir une équivalence, par le verbe, aux peintures de Picasso. Dans le premier cas, on trouve des variations sur, ou des allusions à, des œuvres du peintre ; dans le second, il s'agit d'une référence, d'un hommage au peintre.

Le poète cependant devait encore céder la plume au prosateur et Cocteau publie, en 1923 aussi chez Stock, une étude d'une trentaine de pages intitulée *Picasso*, dédiée à Erik Satie. Après s'en être pris à quelques genres et formules à la mode, dont « le jargon de la critique moderne »²⁷ ou au terme réduc-

²⁶ PICASSO, cité in : Catalogue *Pablo Picasso*, Ingelheim am Rhein, 1981, p. 61.

²⁷ J. COCTEAU, *Picasso*, op. cit., p. 5.

teur de cubisme – « Cubisme fit voir des cubes où il n'y en avait pas et, avouons-le, en fit paraître »²⁸ –, de manière décousue, mais vivante, sautant presque du coq à l'âne, le poète raconte le peintre en retombant toujours sur ses pattes.

Partant de la formation de Picasso, « jamais, écrit-il, il ne dis-séqua les colombes qui s'envolaient de ses manches. Il se contenta de peindre, d'acquérir un métier incomparable, et de le mettre au service du hasard »²⁹. Il s'agit forcément du hasard des rencontres, des jours et des nuits, et non de celui qui naît d'un « automatisme psychique pur », qui n'apparaîtra qu'un an plus tard avec le *Manifeste du Surréalisme*. Quant au choix, Cocteau précise : « Les objets, les visages, le suivent jusqu'où il veut ». On retrouve ici l'image d'Orphée que Cocteau avait suggérée dans *L'Ode*³⁰, et le poète poursuit : « Un œil noir les dévore et ils subissent, entre cet œil par où ils entrent et la main par où ils sortent, une singulière digestion. Meubles, animaux, personnes, se mêlent comme des corps amoureux. Pendant cette métamorphose, ils ne perdent rien de leur puissance objective »³¹. Superbe définition du génie picassien que seul un poète peut formuler.

Pour évoquer l'évolution du peintre, quelques phrases épinglées y suffisent. Les voici : « Picasso s'essaye d'abord sur ce qui se trouve à portée de sa main », puis avec Georges Braque, « son compagnon de miracle, débauchent d'humbles objets », et « après, les toiles s'humanisent et les natures mortes commencent à vivre de cette étrange vie qui n'est autre que la vie même du peintre. Les raisins de l'art ne pipent plus les oiseaux. L'esprit seul reconnaît l'esprit. Le trompe-l'esprit existe. Le trompe-l'œil est mort »³².

Quels seront alors les éléments essentiels dans une œuvre du peintre ? Cocteau répond à cette question : « Ne cherchons pas de limite. Pour Picasso, rien n'est superflu, rien n'est capital. (...) En effet, la tragédie ne consiste plus à peindre un tigre qui

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁰ Cf. *Supra* et qu'il reprend, plus tard encore, dans *Écusson de Picasso* : « Les objets imitant les animaux d'Orphée / Le suivaient dans un monde où règnent d'autres lois / Les formes écoutaient les ordres de sa voix / Et sa main les guidait parce qu'elle était fée » (J. COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 828).

³¹ J. COCTEAU, *Picasso, op. cit.*, p. 11.

³² *Ibid.*, p. 12-13.

mange un cheval, mais à établir entre un verre et une moulure de fauteuil des rapports plastiques capables de m'émouvoir sans l'intervention d'aucune anecdote»³³.

En 1964 encore, dans une interview, Cocteau déclare : « Le génie lui jaillissait de partout, comme d'une pomme d'arrosoir. Il m'intimidait (...). Picasso m'a enseigné à courir plus vite que la beauté (...) Celui qui court plus vite que la beauté, son œuvre semblera laide, mais il oblige la beauté à la rejoindre et alors, une fois rejointe, elle deviendra belle définitivement »³⁴.

Le texte de 1923 présente aussi un intérêt certain parce que le narrateur remonte le temps, se raconte et revendique : « Ce qui me regarde, c'est Picasso décorateur de théâtre. Je l'ai entraîné là ». Malgré l'environnement hostile, malgré les us et coutumes d'alors, malgré le cubisme – « Peindre un décor, surtout au Ballet Russe (cette jeunesse dévote ignorait Stravinsky), c'était un crime » ajoute Cocteau³⁵ – le peintre devait accepter. « L'important est de consigner l'aisance avec laquelle Picasso empoigna le théâtre comme il avait empoigné le reste »³⁶. Ce témoignage appelle l'attention car il détaille l'apport de Picasso au monde du spectacle, décrit certains montages autres que *Parade*, tels *Pulcinella* ou *Antigone* en 1922. Le texte démontre aussi que l'amitié des deux hommes est née sur scène, s'est fondée au théâtre, lieu privilégié pour le tempérament d'acteur d'un Cocteau.

Enfin, plusieurs remarques ou détails de cette étude montrent bien que *L'Ode* porte en elle le souvenir de cette *Parade* qui leur fut commune. Cette disponibilité de Picasso à l'aventure, théâtrale en l'occurrence, éveille chez Cocteau la réflexion suivante : « Il enseigne à ne pas confondre discipline et crainte. Autre chose est de vivre sur un refuge ou savoir traverser la rue. Il montre que la personnalité ne réside pas dans la répétition d'une audace, mais, au contraire, dans l'indépendance que l'audace permet. Le motif pourquoi Picasso n'exploite aucune de ses découvertes vient de ce qu'elles se détachent de lui mûres »³⁷.

³³ *Ibid.*, p. 14-15.

³⁴ *13 journées dans la vie de Picasso*, documentaire, La Sept-Arte, 1999, partiellement cité in : catalogue *Jean Cocteau et ses amis artistes*, Musée d'Ixelles, 1991, p. 15.

³⁵ J. COCTEAU, *Picasso, op. cit.*, p. 20.

³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

Mûr comme un fruit qui se cueille, mûr comme un poème qui s'accomplit. Dans son *Essai de critique indirecte*, Cocteau distingue la peinture littéraire, « véritable fléau » précise-t-il, et celle « qui nous concerne parce qu'elle est peinte par des poètes ». Il cite à cet effet deux exemples éloquents : « Picasso est un peintre dont les tableaux sont des poèmes. Chirico est un poète dont les poèmes sont des tableaux. C'est en quoi ils diffèrent, se ressemblent et nous occupent ». Et Cocteau de conclure : « La peinture possède ses critiques d'art, ses spécialistes. Un poète la regarde ; elle ne le regarde pas »³⁸. C'est là sans doute une des raisons majeures pour laquelle il a bien vu Picasso, il l'a regardé en poète.

2001

³⁸ J. COCTEAU, *Essai de critique indirecte*, op. cit., p. 99-100.

André Malraux, du Musée imaginaire aux Maisons de la Culture

Aujourd'hui l'œuvre d'art retient davantage l'attention comme témoin de son créateur qu'en sa qualité d'objet de culte ou de reflet d'une société particulière. Le rapport s'établit donc d'individu à individu, et se voit soumis à une appréciation subjective, extraite de son contexte. Le phénomène se développe au XIX^e siècle et relève d'un certain romantisme. Charles Baudelaire, qui fit de l'imagination la reine des facultés, en fut l'un des tenants majeurs. Poète, il était marginal à l'étude de l'histoire de l'art en tant que telle, histoire d'ailleurs dont les racines n'avaient guère fouillé le sol à cette époque. L'approche d'une œuvre par le biais de la connivence peut être heureuse et se prolonge avec Guillaume Apollinaire ou René Char, Yves Bonnefoy ou Jacques Dupin, pour rester dans le domaine français. Cette proximité poétique ne doit pas surprendre, car elle se fonde sur une richesse de l'intuition et non, *a priori*, sur une somme de connaissances.

La fréquentation des arts plastiques par les poètes, de l'auteur des *Fleurs du mal* à celui du *Mouvement et immobilité de Douve*, en passant par la foi, avec Paul Claudel, ou le surréalisme, avec André Breton, ne minimise nullement celle que leur accordent les historiens. Il suffit de songer aux œuvres d'Hippolyte Taine, d'Émile Mâle, d'Élie Faure ou d'Henri Focillon, dont la vision et les idées ont marqué leur temps et résonnent encore, d'autant plus que les derniers cités furent aussi d'admirables stylistes. Cette remarque réunit, et oppose parfois, l'historien d'art et l'écrivain d'art dont Germain Bazin résumait la différence en ces termes : « l'un cite ses sources » et « l'autre en est

dispensé par le génie», tout en reconnaissant que cette distinction n'était pas rigoureuse¹. Reste le critique d'art, source lui aussi de divergences. Bazin note en effet : « Que dire de Baudelaire en dehors de ses critiques de Salons ? Un sonnet suffit-il à faire de lui un écrivain d'art ? »². Or, la critique fait l'histoire à sa manière, tout en étant parfois littérature et de la meilleure veine. Le subjectivisme intervient donc jusqu'aux qualifications elles-mêmes.

L'apport français à l'histoire de l'art s'enrichit au XX^e siècle des travaux de Germain Bazin, René Huyghe, André Chastel ou Jacques Thuillier, pour se limiter aux beaux-arts, chacun selon ses goûts et sa personnalité, Thuillier par ses grandes monographies d'artistes du XVII^e siècle, Huyghe par ses larges panoramas et son *Dialogue avec le visible*. Moins théoricienne ou systématique que l'approche germanique ou anglo-saxonne – dont Erwin Panofsky offre l'exemple – la vision française se montre plus attentive aux vues de l'esprit et à une volonté de synthèse. L'individualisme de l'expression se traduit par des recherches de style, de formules, d'images ou d'équivalences. Le souci de l'écriture prédomine et justifie heureusement, au-delà de la description ou de l'analyse, la présence de la pensée, de l'intelligence et de l'auteur lui-même.

La place d'André Malraux dans ce contexte s'explique donc. Non sans difficulté, car il n'était pas, à l'exemple de Huyghe, Chastel ou Bazin, un historien de l'art, ni un curieux se limitant à une spécialité. Il est avant toute chose un créateur et dans le domaine de l'écriture, s'impose par le roman, par une prose non seulement fondée sur la fiction, mais aussi sur le vécu. Une double ouverture à la vie le marque en effet ; la création et l'action. Cette attitude correspond à celle de l'époque : un héritage partiel du passé avec Zola ou Barrès, l'esprit de sa génération, d'Éluard à Drieu La Rochelle, et de celle qui le suit, d'un Albert Camus, par exemple, dont il fut le promoteur chez Gallimard pour *L'Étranger* en 1942.

Si la biographie de Malraux et un examen de sa bibliographie montrent que les arts retinrent toujours son attention, il faut attendre la seconde partie de sa vie pour en avoir la preuve éclatante avec *La Psychologie de l'Art* ou *La Métamorphose des*

¹ G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, 1986, p. 356.

² *Ibid.*, p. 359.

Dieux, publiés en 1947 et 1973, donc longtemps après *Les Conquérants* de 1928, *La Condition humaine* de 1933 ou *L'Espoir* de 1937. S'agit-il, pour lui, de suppléer à un génie créatif fatigué, ayant donné sa mesure, en se livrant à des considérations sur celui des autres? Une sorte d'attitude contemplative, celle d'enlever ses bottines de marche pour chausser les pantoufles de la réflexion?

Non, l'action demeure, elle se déplace et change de registre. Elle se situera en outre sur un double plan, en des temps complémentaires, que le destin lui permettra d'entreprendre. Deux étapes le prouvent : le Musée imaginaire et les Maisons de la Culture. Ces faits – l'ouvrage écrit et les institutions promues – ont joué un rôle considérable au cours de ce dernier demi-siècle. Les a-t-il inventés? Je le crois, sans avoir su le vérifier. Malraux leur a donné un nom, et l'un et l'autre n'ont pris corps qu'à travers son action et sa parole. Une analyse succincte permet de souligner la place essentielle de Malraux dans les relations que l'homme contemporain entretient avec le domaine des arts plastiques.

Qu'est-ce que le Musée imaginaire? Dans le registre des beaux-arts, le terme « musée » pose, à lui seul, des problèmes de définition et d'interprétation qui varient selon le temps et l'espace. Les musées sont loués et bâtis par les uns, il suffit de penser au Louvre et au Grand Louvre, voués à l'incendie ou contestés par d'autres, si l'on songe aux futuristes ou à mai 68. L'institution que le terme désigne est de création relativement récente, à peine antérieure au XIX^e siècle. Malraux en affirme le fait. Il est vain de le contester en arguant de l'existence, dès le VIII^e siècle, d'un dépôt d'œuvres d'art au Japon ou d'évoquer les collections des grands mécènes du passé, c'est une querelle de Normands que l'on cherche alors! Le musée tel qu'il existe aujourd'hui – non sans difficultés, la culture et la politique ne faisant que rarement bon ménage – a pour fonction de conserver les témoignages du passé et de retenir les plus représentatifs du présent pour en informer l'avenir. Il lui appartient d'étudier ces témoins et de les rendre accessibles au plus large public. En d'autres termes, pour citer une formule que j'employais en 1969, « 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 ». La mission d'un musée est donc d'ordre technique, scientifique et éducatif³.

³ Ph. ROBERTS-JONES, *L'Art majeur*, Bruxelles, 1974, p. 117-118.

Le terme musée incarne ainsi l'idée d'un conservatoire du patrimoine artistique de l'humanité, forcément fragmentaire. Il s'agit en général d'un lieu et d'un bâtiment où se trouvent réunis, fruits de l'histoire et souvent du hasard, un plus ou moins grand nombre d'objets. La valeur et la richesse du contenu sont variables, mais son importance est évidente. Malraux n'hésite pas : « Après tout, écrit-il, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme »⁴. La connaissance que l'on a du patrimoine ne se limite plus de nos jours aux seuls sites que l'on peut visiter. Le musée se traduit également sous forme de support, catalogue ou livre, et peut devenir un étage de la mémoire, donc imaginaire : le Musée imaginaire...

Prudence néanmoins, le mot est ambigu et l'imagination fertile ! Le terme ne doit pas être entendu dans le sens de « sans réalité », il faut le chercher dans sa source initiale d'*image*, c'est-à-dire de « reproduction visuelle d'un objet réel », pour citer le Robert. Le musée imaginaire est celui rendu possible par les moyens de reproduction, la photographie en particulier, et André Malraux proclame : « un Musée imaginaire sans précédent s'est ouvert (...) les arts plastiques ont inventé leur imprimerie »⁵.

Le constat est concret, pratique, l'homme peut disposer à sa guise d'un inventaire visuel qu'il ne cessera de compléter. Ce premier point acquis, l'ambiguïté peut resurgir, féconde comme toutes les ambiguïtés, car le musée imaginaire est aussi celui de l'imagination des hommes, puisqu'il s'efforce de réunir tous les reflets des mondes autres que celui du quotidien ainsi que d'un quotidien interprété ou diversement identifié. L'ampleur de la notion ne peut être qu'illimitée et infiniment renaissante, selon les goûts et les apports du temps. Mais il importe, en premier lieu, de juger de l'invention et de la démarche avant que de discuter, éventuellement, des options esthétiques que Malraux en retire.

Dès que naquit la reproduction photographique, elle se mit au service de l'art et devint image de celui-ci. En 1859, Baudelaire lui assignait déjà « son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni supplanté la littérature »⁶. La photographie s'est heureusement affran-

⁴ A. MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, Genève, 1947, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Ch. BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, in : *Œuvres complètes*, (Pléiade), 1961, p. 1035.

chie depuis lors, mais le poète mesurait à leur juste valeur ses échos utiles. L'Italie, dès 1850 environ, produit une documentation de cet ordre, grâce aux Fratelli Alinari à Florence, et, en 1875 à Paris, Auguste Giraudon crée son magasin justement nommé « La Bibliothèque photographique ». La photographie illustre, par conséquent, les livres d'art, constitue des albums consacrés à l'un ou l'autre sujet, sans exister pour autant sous forme d'inventaire de la création artistique. Il faut le souligner, car Malraux, brillant orateur, ne fut pas toujours le meilleur avocat de ses propres causes. *Le Musée imaginaire*, comme la plupart des autres écrits, n'est pas le fruit d'un esprit que la logique et le cartésianisme seuls gouvernent. La vision domine, l'ombre et le faisceau lumineux alternent. Les idées parfois se court-circuitent. L'auteur ne définit pas avec précision son propos.

Ce n'est que dans la seconde partie du livre que l'on peut lire : « Quelque imprécises que soient les limites de notre musée imaginaire, il nous est facile, sinon d'en concevoir la perspective, du moins d'en préciser le contenu »⁷. Et l'auteur ajoute au musée classique du XIX^e siècle les domaines que ce dernier n'a pu connaître ou a négligé, à savoir l'art moderne forcément, les arts orientaux, extrême-orientaux et précolombiens, les arts sauvages, primitifs ou archaïques, auxquels se joignent, plus loin dans le texte, l'art naïf et celui des enfants et des fous. Malraux intègre également ce qu'il nomme « les résurrections », c'est-à-dire le Greco, Georges de La Tour, Uccello, Le Nain, Vermeer et jusqu'à Daumier. En contre-partie, il déduit, par sensibilité personnelle et goût du temps, l'art hellénistique, l'art romain, l'éclectisme et les Bolonais, les successeurs anglais de Van Dyck – ce qui est curieux si l'on songe à Gainsborough – et, sans surprise cette fois, l'académisme du XIX^e siècle. Il a pour celui-ci une seule et même oraison funèbre : « Tous ces morts se ressemblent »⁸ !

Ce musée est donc sans limites, dans la mesure où celles-ci ne cessent de reculer par l'apport de connaissances nouvelles ou d'œuvres que le présent charrie. Plus essentiel encore, le *Musée imaginaire* mêle non seulement l'espace et le temps, mais aussi les genres et les techniques. En cours de route, Malraux associe, en effet, peinture, sculpture, gravure, orfèvrerie, tapisserie, vitrail,

⁷ A. MALRAUX, *op. cit.*, p. 85.

⁸ *Ibid.*, p. 85.

miniature, fresque, etc... et présente ce qui est, pour lui, l'histoire de l'art, c'est-à-dire « l'histoire de ce qui est photographiable »⁹.

Les conséquences sont multiples et considérables. Le rapprochement de deux photographies, de format identique, celle d'une pièce d'orfèvrerie et celle d'une sculpture romane, par exemple, peut remettre en question, selon le détail choisi et l'angle de vue, le caractère strictement ornemental d'un art décoratif, pour relever la parenté ou la filiation stylistique de l'un et de l'autre. Si l'on envisage, par ailleurs, le vitrail sous l'angle de la couleur, on peut y voir « une expression lyrique directe » et soutenir la thèse selon laquelle « le sommet de la peinture au XII^e, au XIII^e et au début du XIV^e siècle hors d'Italie, ce n'est ni telle fresque, ni telle miniature, c'est tel morceau des verrières de Chartres ». Et Malraux d'y trouver des analogies avec le « lyrisme pictural, de Van Gogh à Rouault »¹⁰. Pourquoi pas ? J'irais, quant à moi, un pas plus loin aujourd'hui, pour citer Manessier. Le vitrail n'est pas que décoration, il est expression.

Ce musée imaginaire dont l'art seul – formes ou couleurs – est le commun dénominateur, au delà de toute frontière d'origine, de fonction ou de format, est une démarche d'un grand intérêt. « C'est, pour la première fois, l'héritage du monde »¹¹, dira Malraux. Cette somme accumulée, mais dont les parties sont isolées de leur contexte, est une addition nécessaire et révélatrice de la richesse expressive de l'humanité. Chaque composante cependant y a perdu une partie de son identité, « leur qualité d'objets » reconnaît Malraux, pour y acquérir « la plus grande signification de style plastique », affirme-t-il¹².

Ce qui est en grande partie exact, pour autant que le visiteur du *Musée imaginaire* puisse restituer, par son imagination même, un certain nombre de coordonnées. L'image ne peut remplacer l'objet, elle n'est qu'un reflet de l'œuvre, et aucune copie, même la meilleure, n'a le frémissement de l'original. Le CD ne remplace pas l'exécution vivante de Bach ou de Boulez, quelle que soit la perfection du rendu, aucun CD-Rom ne remplacera le Louvre où il banalise le chef-d'œuvre. L'objet d'art ne sera jamais une image seulement, ni le texte que des mots en un certain ordre assemblés ; il y a des épaisseurs, des échos, il y a les

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹² *Ibid.*, p. 52.

nuances du dialogue entre celui qui donne et celui qui reçoit. L'image informe, elle ne peut former la connaissance.

La vertu comparative d'un musée imaginaire, qui peut se formuler à travers le temps, s'applique aussi à un moment de l'histoire pour mieux en définir les caractéristiques et le style ou, à la production d'un artiste, pour déterminer « de la spécificité ou du dépouillement de l'artiste *par rapport à lui-même* » et non pour autant « la mieux accordée à une tradition »¹³. Cette idée-force de Malraux, cette somme visuelle ouvre la porte à l'art moderne, car « En face de cet immense inventaire, il y a l'art moderne. C'est lui qui l'accueille, l'ordonne et le métamorphose ; et l'héritage prendra sa première forme à travers lui, quel que soit l'héritier »¹⁴. Malraux est un homme de son temps qui regarde l'art du monde avec des yeux de vivant. L'art moderne, pour lui, commence avec Manet – et Goya comme précurseur – pour trouver sa « dernière incarnation » en Picasso. Le terminus *a quo* est fondé et en 1947, date de la publication du *Musée imaginaire*, « Picasso peint [toujours] ses œuvres complètes ». « Et le premier caractère de l'art moderne est de ne pas se raconter »¹⁵. C'est juste, et pour citer Éluard, il s'agit avant tout de « donner à voir ».

L'appréhension du *Musée imaginaire* par un œil contemporain permettra à Malraux d'illustrer et de défendre l'art moderne en relevant, dans celui du passé, les cordes sensibles du présent. La notion d'esquisse, par exemple, celles de fini, de couleur ou d'écriture. Ainsi l'esquisse est-elle, pour l'auteur, le vrai tableau chez Rubens, Vélasquez ou Constable car, écrit-il, « l'esquisse était la forme de la liberté »¹⁶, et, pour le fini, il se réfère à Baudelaire qui disait qu'« une œuvre faite n'était pas nécessairement finie, une œuvre finie pas nécessairement faite »¹⁷. L'expression chromatique du vitrail devient un langage en soi et « les choses sont *signifiées* par leur couleur dans une grande partie des tableaux modernes »¹⁸. L'écriture du pinceau d'un Frans Hals, d'un Rubens, d'un Goya, d'un Delacroix prouve que ces peintres « avaient préféré la matière de la peinture à celle qu'elle repré-

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53-54.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

sentait »¹⁹ et, si l'*Olympia* de Manet « était dessinée en fil de fer : on oubliait seulement qu'avant de vouloir « dessiner » Olympia ou peindre de la chair, il voulait peindre des tableaux »²⁰. Ce qui est parfaitement vrai. Faut-il rappeler que Zola, du vivant de Manet, déclarait au sujet du *Déjeuner sur l'herbe* que le sujet « est un prétexte à peindre » et qu'il fallait y lire « des oppositions vives et des masses franches »²¹ ? Ce que Malraux précisera à son tour en parlant de Piero della Francesca, « le symbole de la sensibilité moderne qui veut que l'expression du peintre vienne de sa peinture, et non de ses personnages... »²². Après Manet, Cézanne et Van Gogh, la démarche plastique se transforme : « À la représentation du monde, succède son annexion »²³. Quelques pages plus loin, Malraux précise : « Et la volonté d'annexion du monde prit la place immense qu'avait prise la volonté de transfiguration. Les formes éparses du monde, qui avaient convergé vers la foi ou vers la beauté, convergèrent vers l'individu »²⁴. Et l'on serait tenté d'ajouter aujourd'hui, en 1996, que nous vivons l'académisme de cette tendance avec tout ce que cela signifie de perte d'émotion et de sens.

« Le Musée imaginaire, dira Malraux, n'est pas un palmarès : il est d'abord l'expression d'une aventure humaine, l'immense éventail des formes inventées »²⁵. Au cours d'un entretien avec Picasso, avant que l'ouvrage ne paraisse, « Picasso savait qu'il n'y était pas question du Musée des Préférences de chacun, mais d'un musée dont les œuvres semblent nous choisir, plus que nous ne les choisissons »²⁶. Personnelle donc, active et non simplement enregistrée, cette moisson dans l'art que l'écrivain propose est une réponse à l'essentiel car, pour Malraux, l'art est lui-même « la présence d'une éternelle réponse à l'interrogation que pose à l'homme sa part d'éternité »²⁷. Le poète libanais Adonis formulait la même idée, en d'autres termes, à la Biennale de Poésie

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ É. ZOLA, *Salons*, Genève-Paris, 1959, p. 96.

²² A. MALRAUX, *op. cit.*, p. 106.

²³ *Ibid.*, p. 79.

²⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁵ A. MALRAUX, cité in : catalogue *André Malraux*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1973, p. 167.

²⁶ A. MALRAUX, *La Tête d'obsidienne*, Paris, 1974, p. 103.

²⁷ A. MALRAUX, cité in : catalogue... *op. cit.*, p. 173.

Fig. 25. – André Masson, *Médaille d'André Malraux*, 1949, Monnaie de Paris. Bronze. Avers et revers.

de 1996 à Liège: «C'est par son œuvre seule que l'homme devient le créateur de son identité»²⁸.

Cette vision de l'œuvre d'art à laquelle – si l'on crée – on ne peut que souscrire, sauf contestation de principe, en particulier depuis Marcel Duchamp et ses épigones, est généreuse pour tous et ouverte pour chacun. Il fallait encore qu'elle trouvât à s'exprimer. L'engagement politique de Malraux aux côtés du général de Gaulle devait lui en offrir l'occasion. Ministre de l'Information en 1945-1946 et à nouveau en mai 1958, Malraux sera ministre de la Culture de 1959 à 1969 (fig. 25). Il ne fut certainement pas étranger à la création et à la conception de la charge elle-même qu'un décret précise en ces termes: «rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France au plus grand nombre possible de Français»²⁹.

Sans entrer dans le détail de la mise en œuvre de cette volonté, qui va du plafond de l'Opéra peint par Chagall, de celui de l'Odéon peint par André Masson – suscitant autant de remous que le plafond d'Apollon de Delacroix au Louvre un siècle avant – au ravalement des façades des monuments parisiens, Malraux stimule l'activité artistique, réforme les conserva-

²⁸ ADONIS, discours prononcé à la Biennale Internationale de Poésie, Liège, septembre 1996.

²⁹ Décret stipulant la création du Ministère des Affaires Culturelles, Paris, *Journal officiel*, 9.1.1959.

toires, favorise la décentralisation, accorde aux écrivains la sécurité sociale, supprime le Prix de Rome et crée le Centre national d'Art contemporain. Autant de mesures, parmi bien d'autres, qui éveillent les passions, mais dont le bilan se révèle positif, ne fut-ce que par la prise de conscience, au niveau social, de la culture. Seul un homme comme Malraux était capable de s'atteler à cette tâche et d'aboutir. Il avait une politique, mais n'était pas politicien. L'effort, le travail n'est certes pas achevé, la culture reste aujourd'hui encore, pour un trop grand nombre, un luxe ou un marché, alors qu'elle devrait être un droit au même titre que l'instruction ou la santé.

La Maison de la Culture était, pour André Malraux, un outil privilégié pour diffuser une vision de la création artistique et la nécessité de son rayonnement. En fut-il l'inventeur ? Je l'ignore. Il en fut certes le promoteur et l'usager. Ces institutions, image même de la décentralisation, connurent au départ un étonnant succès qui devait largement dépasser les frontières de la France. Elles ne jaillissent pas *ex nihilo* et se rattachent, dans leur conception de base, à des entreprises du type palais des beaux-arts ou Kunsthalle, mais en élargissant leur champ d'action à un public plus vaste et plus diversifié. La personnalité de Malraux, l'appui du général de Gaulle et une situation économique relativement favorable – quoiqu'on ne puisse que rarement parler de *golden sixties* en art – ont doté les Maisons de la Culture d'une aura, qui s'est ternie ensuite par une soumission aux lois du marché.

En 1964, de Gaulle et Malraux inaugurent la Maison de la Culture de Bourges et, en 1966, à l'ouverture de celle d'Amiens, Malraux constate : « À Bourges, qui a deux ans d'existence réelle, il y a 7.000 abonnés et Bourges a 60.000 habitants. Rien de semblable n'a jamais existé au monde, sous aucun régime, jamais 10 % d'une nation ne s'est trouvé rassemblé dans l'ordre de l'esprit » ; il y voit « un changement absolument total de civilisation »³⁰. Et de s'en prendre alors à la fausse notion de loisir qui s'efforce de remplir le temps vide contemporain créé par la machine. Pour Malraux, la Maison de la Culture n'est pas un lieu de seul divertissement car « si le mot Culture a un sens, il est ce qui répond au visage qu'a dans la glace un être humain

³⁰ A. MALRAUX, discours prononcé à l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens, 19.3.1966 (document de l'Ambassade de France en Belgique), publié in : *La politique, la culture*, Paris, 1996, p. 320.

quand il y regarde ce qui sera son visage de mort. La Culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur la terre... »³¹.

Deux ans plus tard, dans le discours de Grenoble, la Culture «est le domaine de transmission des valeurs. Une civilisation sans valeurs ne serait pas une civilisation, ce serait une société d'infusoires»³². Quant à la Maison proprement dite, sa raison d'être «en face des immenses puissances de rêve qui contribuent à écraser les hommes» est de donner «à tous la seule possibilité de combat aussi forte que celle des ténèbres, c'est-à-dire ce que les hommes ont fait depuis toujours»³³. La Maison de la Culture, selon Malraux, est le lieu où celle-ci offre à chacun «l'autodéfense de la collectivité, la base de la création, et l'héritage de la noblesse du monde»³⁴. Cela peut prêter à sourire, le personnage n'étant pas exempt de théâtralité, mais le sourire ne cacherait-il pas alors le dépit de ne pas réaliser un tel idéal ?

Malraux y croyait, ses écrits en témoignent et son œuvre le prouve avec des actions qui alternent le bon et le moins bon, parfois même contradictoires comme tout comportement humain. Ainsi, lors de la campagne pour la sauvegarde des monuments de Nubie menacés par la construction du barrage d'Assouan en 1960, a-t-il cette phrase superbe : «Il n'est qu'un acte sur lequel ne prévale ni l'indifférence des constellations ni le murmure éternel des fleuves : c'est l'acte par lequel l'homme arrache quelque chose à la mort... »³⁵. Par contre, trois ans plus tard, il prête la *Joconde* à la National Gallery de Washington et, l'année suivante, au Japon, malgré l'opposition des conservateurs compétents. Un risque calculé sans doute, mais un risque réel qu'il est dangereux de faire courir à un témoin majeur de l'art, c'est-à-dire, selon lui, des valeurs humaines. Le transport des œuvres essentielles, quelles que soient les précautions prises, est toujours une atteinte à leur intégrité physique et une accélération de leur vieillissement. L'exemple peut justifier chez certains le goût des grandes expositions qui sont souvent plus des distractions que des enseignements et qui privilégient le tempo-

³¹ *Ibid.*

³² A. MALRAUX, discours prononcé à l'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble, 5.2.1968 (document de l'Ambassade de France en Belgique).

³³ A. MALRAUX, discours ... Amiens, *op. cit.*, p. 324.

³⁴ A. MALRAUX, discours ... Grenoble, *op. cit.*

³⁵ A. MALRAUX, cité in : catalogue... *op. cit.*, p. 191.

raire sur le permanent, négation même des principes de conservation et de musée. Le monde favorise aujourd'hui la consommation, Malraux aurait compris ce danger. S'il préconisait, mieux que quiconque, la diffusion, la confrontation et la diversité des œuvres, il avait un trop grand respect « de leur présence invaincue »³⁶ que pour les transformer en labels sponsorisés !

Les rapports du Musée imaginaire et de la Maison de la Culture sont évidents, ce sont ceux qui réunissent une salle de spectacle et une filmothèque pour former un lieu animé où on doit apprendre au passant désœuvré non pas à regarder, mais au visiteur curieux à comprendre. « Nous sommes ici, dira Malraux à l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens, pour enseigner à aimer »³⁷. L'apport et l'action d'André Malraux furent déterminants dans le domaine des arts au XX^e siècle par ses œuvres et sa vision, détonateur et aussi relais. Ses jugements peuvent être discutés. Ne disait-il pas lui-même : « chaque siècle refait son anthologie » ?, mais il ajoutait – ce qui est essentiel pour tous – : « Dans sa lutte contre les puissances de l'instinct, la culture n'est pas l'accumulation des valeurs du passé, elle en est l'héritage conquis »³⁸. Pourquoi, dira-t-on, « contre les puissances de l'instinct » ? Parce que l'on peut, je crois, à travers le musée imaginaire individuel comparer Bruegel et Botticelli, Altamira et Picasso, un masque nègre et un lavis chinois. Quel que soit l'élan spontané qui pousse à créer, et non à détruire, il doit être dominé pour aboutir et être doté d'une durée potentielle. La force irrépessible, même chez Van Gogh, était guidée en fonction du tableau à faire. Au nom d'une fausse rationalité, on refuse souvent les choix, les jugements, la hiérarchie. Comme si l'on pouvait vivre sans eux, exister dans le flou et l'anonymat, la confusion et le quelconque et croire, à la limite, que toutes les chansons un peu rythmées valent Trenet, Brassens ou Brel !

Dans la conclusion des *Voix du silence*, datées 1935-1951 – ce qui précise le temps de la réflexion des textes repris – Malraux écrit : « le Musée imaginaire est la suggestion d'un vaste possible projeté par le passé, la révélation de fragments perdus de l'obsédante plénitude humaine, unie dans la communauté de leur présence invaincue. Chacun des chefs-d'œuvre est une purification du monde, mais leur leçon commune est celle de leur exis-

³⁶ A. MALRAUX, *Les Voix du silence*, Paris, 1951, p. 637.

³⁷ A. MALRAUX, discours ... Amiens, *op. cit.*, p. 326.

³⁸ A. MALRAUX, discours ... Grenoble, *op. cit.*

tence, et la victoire de chaque artiste sur sa servitude rejoint, dans un immense déploiement, celle de l'art sur le destin de l'humanité. L'art est un anti-destin »³⁹.

Acte de foi, sans doute, mais sans impérialisme ; aucun ostracisme délibéré, mais un choix. N'emploie-t-il pas, de plus, le terme « suggestion » ? Ouverture donc, non pas laisser venir à soi simplement, mais une exigence qui s'adresse à soi-même et aux autres. André Malraux renforce l'idée et la silhouette de l'homme que je résumerais en ces termes : l'image humaine est la création. Je ne la limiterais pas au registre du musée, mais à toute création qui répond à une recherche fondamentale et dont l'art est une référence essentielle. C'est là, me semble-t-il, une des leçons majeures d'André Malraux.

1996

³⁹ A. MALRAUX, *Les Voix...*, *op. cit.*, p. 637.

Alain Bosquet et l'art contemporain

Alain Bosquet est poète, on le sait, on l'admire. Prosateur, on connaît ses romans, ses nouvelles, ses aphorismes. Critique et essayiste littéraire, certains le lisaient avec appréhension ! Mais critique d'art ? Si la question se pose, sans doute est-elle fondée. Il pratiqua le genre en parfaite connaissance de cause et non pour arrondir les fins de mois d'un homme entièrement voué à l'écriture.

Dès la fin de la guerre 1940-1945, Bosquet s'intéresse aux arts plastiques, avec une préférence marquée pour le surréalisme, je crois. Sous le nom d'Anatole Bisque n'écrivait-il pas en mars 1940 : « il nous a ouvert toutes grandes les portes de l'audace »¹ ? Il s'agissait alors de poésie, mais sans réelle exclusive pour autant. C'est beaucoup plus tard qu'il envisage l'histoire de l'art pour dire de celui qui en fait usage : « un monsieur qui, sachant trop de choses, préfère se montrer neutre devant elles, et se contente de nous inculquer sa culture par le menu »². Une attitude quelque peu caricaturale, mais pas plus vive que celle d'accuser la philosophie de se servir de l'art pour « démontrer mille choses, alors que l'art ne démontre rien, sinon qu'il est beau et par conséquent irremplaçable »³. Pour autant que le terme « beau » soit pris dans son contexte exceptionnel, en dehors de tout jugement esthétique *a priori*, on peut comprendre

¹ A. BISQUE, *Anthologie de Poèmes Inédits de Belgique*, Bruxelles, 1940, p. 17.

² A. BOSQUET, *Engel Pak. Les bonheurs de l'abstrait*, Paris, 1978, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 10.

qu'Alain Bosquet, soucieux de garder son libre arbitre à l'égard de la philosophie et de l'histoire, revendique l'état de « chroniqueur » ou de « critique d'art »⁴.

La sensibilité poétique sera le seul moyen réel d'appropriation du pictural, mais il requiert intelligence et connaissance. Il s'agit de contrôler, de guider, de savoir. Alain Bosquet en fournit la preuve lorsque, pour dresser la monographie du peintre Engel Pak, il procède à une mise à plat de l'histoire de la peinture de 1885 à 1965, qui sont les dates de son héros, sans en omettre la spécificité de l'art en Belgique. Tenant compte de cette toile de fond nécessaire, il ne s'agit pas d'y insérer simplement un acteur oublié ou méconnu, « je prétends que parler d'un peintre aimé, nous dit Bosquet, c'est s'insinuer dans son être »⁵. Il s'agit de rendre sensible, lorsque l'artiste aura découvert la voie personnelle de son abstraction, hors du temps, hors du lieu « la jouissance saine et pleine de la matière réduite à sa masse et à sa pigmentation »⁶.

La volonté de situer une œuvre dans son contexte, d'en définir les arguments novateurs, d'en critiquer parfois les faiblesses qui peuvent l'asservir à la mode du jour, d'interroger l'évolution même de la recherche artistique et de son questionnement, et cela avec d'autant plus d'intensité et de perspicacité qu'il n'est pas un simple spectateur mais un intervenant de la création, donne dès lors un double poids au témoignage de ce chroniqueur.

Ainsi le premier chapitre de la monumentale étude sur le peintre contemporain Dado est-elle une sorte de synthèse brillante, en quelques pages, de Cimabue à Balthus ou de Van Eyck à Bacon et qui lui permet d'affirmer : « Il n'est point exagéré de prétendre qu'après un demi millénaire de lois esthétiques, sur lesquelles un accord s'était établi, dans les grandes lignes, seul émerge le besoin de la redéfinition. Un art est devenu ainsi un champ de bataille de ses propres composantes, où la remise en cause est moins suspecte que les réussites »⁷. Texte écrit durant l'hiver 1990-1991, et lorsque l'on visite dix ans plus tard les expositions, les galeries, ou tout lieu de soi-disante avant-garde, le constat demeure.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ A. BOSQUET, *Dado. Un univers sans repos*, Paris, 1991, p. 13.

Si, dans un ouvrage sur Dado, Bosquet est davantage porté à souligner l'émotion sensorielle expressive, baroque, de l'artiste monténégrin (fig. 26) et si cela participe certainement de son monde intérieur, ce choix, ce goût, n'est pas exclusif. Il est tout aussi capable d'apprécier et je le cite : « Toute œuvre cubiste, sous la main de ces deux génies [à savoir Picasso et Braque], est comme un théorème : serein, dominateur et sans réplique, pourvu qu'aucun didactisme explicite ne vienne en ternir l'implacable sérénité »⁸. L'authenticité de l'œuvre, son absolue nécessité sont les seuls critères, on le sait, de réussite en art.

Il éprouvait pour Braque, qui lui avait dit un jour « Trop de richesse occulte »⁹, une admiration que le temps n'estompe pas. Rencontré vers 1961, lorsque Jean Paulhan l'entraîne dans l'atelier de ce « beau peintre du bonheur » comme il le nommera, il écrit, à l'occasion d'une exposition de l'artiste en juin 1982 :

J'aime Braque : il me rassure et m'oblige à garder quelque distance avec moi-même, esthétique à mi-chemin de l'émotion et de l'intellect ; mais satisfait-elle tout à la fois le sentiment et l'esprit ? Dans *Connaissance des Arts*, sous le titre : « Braque, comme on dit Racine ou Rameau », j'écris entre autres : « Il est (au vingtième siècle), au sens plein du terme, notre peintre le plus civilisé et partant le plus exigeant. Lorsque, au bout de cinq – ou cinquante – minutes, la toile est enfin entrée dans l'âme ou l'esprit du spectateur, elle y exerce un effet qui ne se définit pas seulement comme une préhension propre à la peinture ! Elle est aussi de verbe et de musique... Un compotier n'est pas un compotier comme les autres : Braque nous invite à le saisir, à en faire plusieurs fois le tour, à le reconnaître avant que nous ne l'acceptions définitivement. De même, sur la fin de sa vie, ses oiseaux – Saint-John Perse écrira sur eux des pages admirables – ne sont ni des répliques conformes d'oiseaux ni des idées abstraites d'oiseaux ; en eux passent des symboles et des stylisations qui en font des objets à part : il convient de s'en imprégner assez longtemps, pour enfin reconnaître leur caractère entre le vraisemblable et l'invraisemblable ; ils deviennent alors des propositions sur la possibilité de créer des oiseaux inconnus au sein de l'espace »¹⁰.

Cette notation, extraite de *La Mémoire ou l'Oubli*, un livre de souvenirs comme son titre l'indique, saisit, avec une intelligence et une sensibilité du langage pictural, l'exacte position de Georges Braque dans l'aventure plastique du XX^e siècle.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ A. BOSQUET, *La Mémoire ou l'Oubli*, Paris, 1990, p.15.

¹⁰ *Ibid.*

Fig. 26. – Dado, *Hommage à Negrolì*, 1966. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

La monographie engage à décrire, l'interview par contre pousse à l'aveu et le poème invite à créer. Alain Bosquet est l'auteur d'*Entretiens avec Salvador Dali*. L'ouvrage, publié en 1966, a connu une réédition en 2000. Bosquet y mène le jeu. Il connaît parfaitement le terrain, le surréalisme lui est familier. Il est à la fois inquisiteur et confesseur et, puisque le contexte de Dali éveille l'Espagne, nous pouvons nous imaginer une arène où le toréador, le picador ne cessent de relancer l'adversaire, sans mise à mort certes, mais afin d'en éprouver l'agilité, la suffisance et les talents. Ainsi à la question de Bosquet « Où est la limite du génie et de la folie ? », Dali répond-il : « Ce grand problème n'a jamais été résolu. Les plus célèbres psycho-pathologistes ne savent pas où commence la folie, où cesse le génie. Mon cas à moi est encore plus difficile. Je suis non seulement un agent provocateur, mais un agent simulateur. Je ne sais jamais quand je commence à simuler ou quand je dis la vérité. Cela est caractéristique de mon être profond », et il ajoutait : « Je suis dans la constante interrogation : où commence le Dali profond et philosophiquement valable, et où cesse le Dali loufoque et saugrenu ? »¹¹. Fausse modestie ou superbe ? Toute l'ambiguïté daliennienne se dénonce ici. Sans parti pris, Bosquet stimule pour amener son interlocuteur à se découvrir dans la vivacité du dialogue, pour se situer lui-même.

Ainsi, vis-à-vis de Jérôme Bosch auquel certains le comparent, il lui fait dire :

C'est l'une des plus terribles équivoques autour de ma personnalité. Les apparences monstrueuses et l'imagination délirante de Jérôme Bosch ont fait qu'on le compare à moi. C'est une erreur très grave et que l'on répète sans cesse. Les monstres de Jérôme Bosch sont le produit des forêts nordiques baignées dans le brouillard, et des terribles indigestions du Moyen Âge. Il en est résulté des personnages symboliques, et la satire a tiré parti de cette gigantesque diarrhée. C'est un univers qui ne me concerne pas. Il est exactement à l'opposé des monstres qui ne sont pas nés de la même façon, et qui, au contraire, dérivent de l'excès de lumière méditerranéenne. Les grottes de la Méditerranée, et les miroirs de leurs eaux, comme les surfaces rugueuses des huîtres, se retrouvent dans la tradition de la peinture classique, et dans les climats d'Espagne et d'Italie. Ces motifs-là sont souvent reproduits à Pompéi, et on en trouve d'autres exemples très poussés dans les œuvres de Raphaël conservées au Vatican : êtres

¹¹ A. BOSQUET, *Entretiens avec Salvador Dali*, Monaco, 2000, p. 111-112. Cf. *supra*.

hybrides, sphinx transformés en poissons, etc. D'un côté, Jérôme Bosch pensait et peignait de manière mythique, en pleine brume musicale du nord et, d'un autre côté, on avait besoin, face à la lumière trop crue de la Méditerranée, d'hallucinations en harmonie avec les idées concises et romaines de ce que nous apporte l'équilibre classique. Les créatures de Jérôme Bosch symbolisent l'ardeur plébéienne des chevaliers partant aux Croisades : c'est un défi opposé à l'humanisme ; c'est aussi la caricature de l'intelligence et une satire qui s'introduit jusque dans les intestins et les boyaux pour saper cette intelligence. Cependant, l'imagination d'un Raphaël, issue en ligne directe de la Grèce antique, n'a pas du tout ce côté ravageur et impitoyable. Pourquoi voulez-vous que Dali, en pleine lumière harmonieuse, à Cadaquès, fasse du Jérôme Bosch ?¹².

Les *Entretiens avec Salvador Dali* d'Alain Bosquet furent et restent le meilleur témoignage sur le maître de la *Persistance de la mémoire* et l'inventeur de « la méthode paranoïaque critique ». Cet intérêt pour Dali n'implique pas que ce peintre soit, à ses yeux, le premier parmi les surréalistes. Bosquet lui préfère Max Ernst ou Yves Tanguy. Ce dernier est pour lui « un profond excitateur : un donneur de mondes invisibles (fig. 27). J'ai souvent pensé – et dit – qu'il était le Vermeer du surréalisme », écrit-il en 1982¹³. Il précise :

De quel surréalisme relève-t-il ? Est-il le traducteur ou le photographe de l'invisible ? C'est bien ainsi qu'aujourd'hui j'aimerais le définir : le témoin de l'invisible qui a supplanté le visible et s'installe dans le confort. S'il fallait trouver au surréalisme de l'explosion fixe et de la mémoire perpétuelle un illustrateur, ce n'est pas Tanguy qui conviendrait, mais Dali. Je me souviens d'un moment intime chez Tanguy, qui me disait : « Je suis comme Péret, je ne réfléchis pas. C'est Breton qui réfléchit, et Dali qui tempête. Moi, je peins toujours le Mont-Saint-Michel, et je remplace les pierres et la plage par des osselets, des objets un peu dingues, des jouets. Je sais que je possède une seule invention, à moi tout seul : j'ai supprimé la ligne qui sépare l'eau du ciel ». Paysagiste d'un monde où l'homme ne se présente pas, il est de ces peintres, peu nombreux, qui font les fanatiques, comme Desiderio, Guardi, Seurat. Dans leur limite acceptée est leur génie, ou leur tranquille extase. Le même soir, j'apprends que les amateurs de football, au nombre d'un milliard et demi, verront le Mondial sur leur écran. Et Tanguy comptera combien de visiteurs ? Dix mille, si tout va bien¹⁴.

¹² *Ibid.*, p. 64-66.

¹³ A. BOSQUET, *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*

Fig. 27. – Yves Tanguy, *L'Avion*, 1929. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Lisant cette citation, je revois Alain Bosquet, rue de Laborde, dans son salon. J'étais assis dans le divan, lui dans un fauteuil en face de moi, une table basse nous séparant, au-dessus de sa tête, un superbe et subtil Tanguy de format moyen, précis d'écriture, ouvert sur le rêve.

Cet intérêt qu'il témoigne pour l'art moderne n'est en rien une monomanie, sa connaissance de l'art classique est parfaite. Ne déclare-t-il pas, par exemple, au sujet de Bruegel l'Ancien : « L'homme de Bruegel est celui de toutes les solidarités et de toutes les solitudes »¹⁵. À Florence ou à Bâle, il visite les musées. En Italie dans les années 80, il écrit :

31 décembre 1982. Je viens de passer six jours à Florence ; je n'y avais pas fait de halte sérieuse depuis 1953 et, à l'époque, peu d'œuvres d'art ne m'y agaçaient pas. De Michel-Ange à Ghirlandai et de Giotto à Raphaël, j'y découvrais une affirmation de l'homme qui convenait mal aux multiples atteintes à la certitude et à la raison dont la guerre et l'immédiat après-guerre m'avaient abreuvé. Il y avait chez ces titans, pour mon esprit fraîchement cicatrisé, une sorte d'indécence à se proclamer maîtres d'eux-mêmes. Je distinguais à peine la pose de la sérénité, et l'optimisme au service de la foi me créait le plus profond malaise. Je n'aimais pas ces extases sur mesure, ces révélations sur commande, ces dépassements publics, ce mépris du mystère ou, plus exactement, ce dosage de savoir-faire et de maniérisme au sein du mystère. La nuit me manquait, et le doute, et le fantastique. Ces hommes-là n'étaient pas cruels et n'admettaient pas le déchiement intérieur¹⁶.

De Suisse, il rapporte en septembre 1985 :

Au retour de Lucerne, comme à chaque voyage dans cette région de l'Europe, je me suis incliné devant les Conrad Witz du musée de Bâle. Ces figures nouées dans la mystique, ces corps tordus par la foi, sans pour autant aller jusqu'à la déliquescence d'un Matthias Grünewald, cette pesanteur de la délivrance de l'âme, cette béatitude qui exige du corps une rançon douloureuse, ces fantoches célestes, criblés de rhumatismes : quel sommet de l'art ! Et puis, si peu de nos contemporains veulent voir en ce peintre un génie sans temps et sans espace¹⁷.

¹⁵ A. BOSQUET, cité in : Ph. ROBERTS-JONES, *Bruegel, démons et merveilles*, in : *Muséart*, n° 82, mai 1998.

¹⁶ A. BOSQUET, *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 85-86.

¹⁷ *Ibid.*, p. 230.

Et dans ses rêves, l'intemporel et l'éclectisme règnent :

Or, mes murs étaient couverts de chefs-d'œuvre de peinture : un Léonard de Vinci, quatre Rubens, trois Seurat, quatre ou cinq Mondrian, quelques Picasso et, au-dessus de la cheminée, un Piero della Francesca¹⁸.

Et le poème ? Je ne parle pas ici de l'image, car les poèmes de Bosquet seraient également des peintures puisque tant d'images y fleurissent. Je pense au poème qui parle d'un peintre nommé. Il est un vers que je souhaite néanmoins citer, car il évoque pour moi le climat d'un peintre précis : « Dans chaque oiseau dormait une montagne ». Il est extrait de *Quel royaume oublié* (1955) et trouve sa réponse dans un tableau de Magritte, *Le Domaine d'Arnheim* dont une version de 1962 se trouve au Musée de Bruxelles et que je connaissais chez l'artiste avant que sa veuve n'en fasse don au Musée. Magritte lui-même le décrit en ces termes : « *Le Domaine d'Arnheim* 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 »¹⁹. Magritte se réfère à Poe ; Bosquet et Magritte sont en proximité mais inverse : chez Bosquet la montagne dort, chez Magritte l'oiseau déploie ses ailes.

Lorsque l'on offre quelque chose à quelqu'un, c'est que l'on pense à lui. Si Bosquet dédie au peintre chilien, surréaliste et insolite Matta un *Écrit en marge du poème*, c'est que l'œuvre de cet artiste aux tonalités fluorescentes et aux espaces agités par on ne sait quel mouvement, éveille peut-être en lui ces vers dont voici un fragment :

J'ai deux métiers :
je découpe des fleurs
– les futures épouses –
dans la peau des étoiles,
et je ramène à leurs parents
les îles filles mères
qui ont suivi le fleuve, ce voyou.
Le dimanche, parfois, je réchauffe
entre mes draps, je veux dire mes fables,
les rêves
de mes voisins reconnaissants.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ Ph. ROBERTS-JONES, *Magritte poète visible*, Bruxelles, p. 38.

²⁰ A. BOSQUET, *Je ne suis pas un poète d'eau douce. Poésies complètes (1945-1994)*, Gallimard, 1996, p. 93.

À la même époque, vers 1959, il offre à un autre peintre surréaliste, grand maître de la première génération, Max Ernst, un long poème en vers libres, un long cri lyrique qui s'intitule *Danse mon sang* où le poète et le peintre sont unis dans le chant, où leur dialogue ne forme qu'un.

...
et le ciel même était ce grand tableau
ô peintre ô peintre
vas-tu rougir ce corps qui est ton aquarelle
et mon poème s'est caché dans ton pinceau ²¹
...

et le rythme et la vivacité dans l'échange se poursuivent ainsi pendant près de trois cents vers.

Le fougue du surréalisme animait ce poème, en réponse aussi à la vitalité de Max Ernst; d'autres rapprochements, d'autres parentés, d'autres voisinages pourraient être faits, car Alain Bosquet écrivit de nombreux textes, études et articles, d'Alechinsky à César, de Cremonini à Ferrer, d'Ipoustéguy à Lam, à Music ou à Velićković, artistes qu'il aimait, soutenait, parfois même découvrait.

À un journaliste qui lui posait la question « Le poète Alain Bosquet n'est-il jamais en conflit avec le romancier ? », Bosquet répondit :

La prose, c'est une entreprise que l'on peut construire, comme un bâtiment, en travaillant deux, quatre, six ou huit heures par jour, puis arrêter et reprendre parce qu'on a une base précise. Pour cela, il suffit d'avoir du style – c'est un outil comme un autre –, du temps libre, et, disons, des idées très claires et un peu d'inspiration. Le poème, lui, ne vient jamais quand on a envie qu'il soit là. Il vient ou ne vient pas. La seule chose dont on soit responsable, c'est la correction, qui se fait à froid puisque la matière est derrière. Pour moi, la prose est un règlement de comptes avec mon siècle, tous mes romans se passent au présent, ou à peu près, tandis que la poésie est durable, intemporelle ²².

Ce qu'il exprimait plus succinctement encore en cette formule : « Le poème vous prend ; mais on prend la prose » ²³.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² A. BOSQUET, Entretien avec Giberte Favre, in : *Journal de Genève*, 11 août 1990.

²³ A. BOSQUET, *La Mémoire...*, op. cit., p. 188.

Une autre opposition se formule, celle de l'abstraction et de la figuration ; ces orientations antagonistes auront, elles, tendance sinon à fusionner, tout au moins à s'interpénétrer. Étudiant l'évolution stylistique du peintre Georges Collignon – et je tenais à rendre hommage à cet ami disparu il y a quelques semaines – Bosquet écrivait : « le passage à la figuration est annoncé, avec ses risques, ses audaces et ses nécessités. Les triangles, les courbes, les couleurs, les formes auront bientôt des témoins : nos semblables. Nous allons violer leur solitude car tel est notre destin »²⁴.

Il faut attendre 1990 pour que se révèlent 33 *poèmes pour Francis Bacon*. Le surréalisme n'est pas mort, mais l'expressionnisme tient le haut du pavé. La distorsion, l'agression de l'homme, « nous vivons l'ère des muqueuses » dira-t-il²⁵, ce perpétuel écartèlement entre le réel et le cauchemar, le confinement, la cruauté, ce conditionnement humain pourrait-on dire :

Il bâille.
Il frotte sa dernière étoile.
Il défèque, il se mouche.
Il écarte la nuit comme un vieux pyjama.
Il remet à sa place un bout de sexe.
Il empaille un oiseau
qu'il n'a pas épousé.
Deux ou trois fois il boxe
sa lampe de chevet.
Il rase quelques mots trop poilus.
Il ira au bureau
ranger ses crépuscules.

*L'ennemi, ce travail manuel*²⁶

Dans ces trente-trois textes, Alain Bosquet a su trouver une équivalence verbale et poétique à l'œuvre déchirante, au constat que Francis Bacon a laissé du XX^e siècle. Se sont-ils rencontrés et quand ? Je ne sais. Ils se sont compris en s'étant regardés. Ils ont vu la poésie, ils ont vu une exigence poétique d'aujourd'hui.

En 1984, Bosquet poursuit avec Francis Bacon, « pour qui j'ai écrit des poèmes sur le dégoût de soi »²⁷, une correspondance qu'il qualifie de laconique, mais ne semble pas l'avoir rencontré.

²⁴ A. BOSQUET, *Les trois abstractions de Collignon*, in : F. BONNEURE, *Georges Collignon. Peintures abstraites 1946-1966*, Tielt, 1990, p. 8.

²⁵ A. BOSQUET, *Je ne suis pas...*, *op. cit.*, p. 733.

²⁶ *Ibid.*, p. 741.

²⁷ A. BOSQUET, *La Mémoire...*, *op. cit.*, p. 174.

Sa connaissance de l'œuvre n'en est pas moins certaine. Voici quelques extraits qui en fournissent la preuve :

Il a inventé un bizarre transfert : l'angoisse moderne déforme l'anatomie et bestialise le visage. (...) Le visage de Bacon – et l'ensemble du corps – est en perpétuelle métamorphose et ne saurait être statique. Il n'obéit pas à une loi architecturale ni à des principes esthétiques... Il est animé par les bouleversements psychiques et psychanalytiques les plus divers car il est le siège de mille réactions intérieures qui soudain se trouvent amenées à la surface de la toile, donc de la peau. Personne, dans le passé, n'a eu cure de soumettre ainsi la face humaine à ses terreurs et à ses variétés innombrables, sinon, pendant une très courte période, quelques peintres expressionnistes ou assimilés, par exemple George Grosz ou Edvard Munch. (...) Il va au-delà de ces possibilités et crée pour le visage des attitudes où celui-ci se dissout, se désosse, fait place à des volumes en perpétuelle mutation, comme si le pouvoir du peintre était d'imposer à son modèle une dynamique du changement en rapport direct avec les affres de l'âme et de la mémoire, de manière que plus aucun trait originel ne subsiste... À cette innovation plastique s'en ajoute une autre. S'il est vrai qu'il arrive à Bacon de peindre ses hommes dans une ambiance convenue, il préfère leur donner pour prison extérieure leur habit typique du XX^e siècle. Ses personnages sont pris devant leur miroir en train de se raser ; ils se tendent et se détendent contre leur évier ; ils s'agitent jusqu'à en perdre leurs vertèbres dans leur fauteuil de bureau, leur machine à écrire participant à leurs luttes de conscience. (...) Bacon est le premier à nous parler de notre solitude. Notre intégrité physique a disparu : notre souci majeur est de nous rassembler, éparpillés que nous sommes entre les débris de nos *moi* contradictoires. Nous sommes à l'affût de ce qui nous déséquilibre. Hommes nus ou P.D.G., nous savons que notre vérité passe par une torture physique. (...) Peintre de l'impossibilité d'être, jusqu'à la révolte, Francis Bacon est celui qui, dans le grandiose ou le simiesque, nous permet de ne jamais nous accepter. Il symbolise la légende ou le mythe du refus²⁸.

Il y a chez Bosquet une curiosité et une compréhension du langage plastique que peu de critiques ou d'écrivains partagent. Dans une œuvre abondante comme la sienne, cette présence de l'art pourrait passer, sinon inaperçue, du moins apparaître comme un simple décor. Or, elle faisait partie, j'en témoigne, de ses préoccupations premières. Ne s'inscrit-il pas dans cette lignée

²⁸ *Ibid.*, p. 150-152.

des poètes français qui remonte à Baudelaire et aux *Phares* que ce dernier glorifiait ?

À la même époque que les poèmes à Francis Bacon, parlant du peintre, mais d'un autre individu, Dado en l'occurrence, Alain Bosquet conjugue : « Je suis sel, tu es myosotis, il est ombre d'une ombre, nous sommes de vent et de tempête, vous êtes de n'être plus, ils sont le contraire de tout ce qu'ils peuvent être : on peut à l'infini varier les postulats à déduire de l'image offerte par le peintre devenu, bien entendu, et c'est la moindre des choses, poète »²⁹.

2003

²⁹ A. BOSQUET, *Dado...*, *op. cit.*, p. 31.

IV

Couleurs et formes

Ensor, force et angoisse du génie

Quel que soit l'esprit novateur ou révolutionnaire d'un artiste, il y a toujours une source, une référence à partir de laquelle l'itineraire créateur s'établit et se développe, soit dans la foulée, soit en réaction.

James Ensor a vingt-quatre ans lorsque naît le groupe des Vingt à Bruxelles, animé par Octave Maus. Le cercle s'imposera par la qualité de ses membres fondateurs, Vogels, Finch, Khnopff, Van Rysselberghe ou Ensor lui-même, pour ne citer que les principaux, auxquels se joindront les Heymans, Lemmen, Minne, Rops, Van de Velde, Verheyden, et trois étrangers, Rodin, Signac et Toorop. De plus, chaque année, des invitations seront lancées aux quatre coins de l'horizon artistique, à Monet ou Segantini, Cézanne ou Breitner, de Braekeleer ou Van Gogh, Redon ou Crane, Whistler ou Seurat, Degouve ou Gauguin, Sisley ou Lautrec, et l'on en passe puisqu'ils furent, entre 1884 et 1894, plus d'une soixantaine. Octave Maus les appelaient ses «apporteurs de neuf»; ils firent de Bruxelles, en cette fin de siècle, une capitale culturelle avant que le terme n'existe.

Si, dès le départ, Ensor éprouve quelque difficulté à exposer au Salon officiel, et se voit refuser la *Mangeuse d'huîtres* à celui d'Anvers en 1882, il trouve un havre auprès des Vingt. Tout n'y est pas de tout repos. L'avant-garde se veut exclusive et ses artisans sont loin d'être dociles. Les orientations diffèrent : l'impressionnisme, le pointillisme, le symbolisme, l'expressionnisme, l'irréalisme se chevauchent déjà. Et si le tempérament de l'un ou

l'autre se montre exclusif, les heurts se produisent forcément. Les débuts créateurs d'Ensor s'affirment néanmoins au bon moment.

La peinture en Belgique avait repris vigueur et invention après une période d'engourdissement au XVIII^e siècle et connaissait déjà, sous le néoclassicisme, un remarquable portraitiste avec François-Joseph Navez et, à l'époque romantique, en la personne d'Antoine Wiertz, un phénomène assez exceptionnel à maints égards.

La renaissance cependant devait se concrétiser sous les couleurs du réel, d'un réalisme fondamental inhérent à un art du nord et à une tradition remontant les siècles jusqu'aux panneaux et manuscrits du Moyen Âge. Vers les années 1848, les frères Stevens et Charles Degroux en restauraient les bases, et la Société Libre des Beaux-Arts en 1868 en fournissait, avec Rops, Dubois, Artan, Meunier, les piliers les plus solides, sans oublier Hippolyte Boulenger qui, pour des raisons de santé, se tenait à l'écart. Ce dernier, de même que Louis Artan, restituait avec génie parfois, au-delà d'un aspect de la nature, l'expression de la terre, de la mer et du ciel en écho à la sensibilité de l'homme. Cet art, cette vision aussi, ils la transmettront tous deux à Guillaume Vogels qui en fera don lui-même à Ensor, Finch ou Toorop.

Les parallélismes sont soulignés à l'occasion d'une exposition au Cercle artistique en 1884 dans *L'Art Moderne* : « Ce n'est pas la réalité, avec sa forme rigoureuse (...); c'est plutôt la rêverie de la nature... ». Vogels et Ensor sont réunis parce qu'une « affinité de vision, sinon de procédé [les] rapproche l'un de l'autre »¹. La citation prouve – quoiqu'il faille se battre – que certains critiques savent regarder.

En un premier temps, l'œuvre ensorienne reflète des intérieurs bourgeois, souvent à contre-jour, avec leurs rais de lumière, leurs pans d'ombre et de mystère, déjà aux rives de l'irréel. Paysages et natures mortes alternent également, auxquels l'artiste confie la richesse et l'audace à la fois de sa matière picturale. Il ne tarde pas à surprendre et inquiéter par la présence du masque. S'agit-il de dissimuler ou, au contraire, d'exhiber ? *Les Masques scandalisés* datent de 1883.

Ces recherches, ces ouvertures inattendues sur d'autres continents que celui du quotidien, ou de la seule peinture, fermeront bien des portes au jeune artiste. Son caractère difficile, son

¹ *L'Art Moderne*, 16 mars 1884, p. 86-87.

égoïsme accentuent l'isolement. Il se bagarre avec Fernand Khnopff au sujet d'un tableau trop proche, selon lui, d'une œuvre personnelle. Et pourtant, la *Musique russe* et *En écoutant du Schumann* ne sont-ils pas deux univers distincts quant à l'esprit et à la matière? L'incident ne démontre que la susceptibilité de l'artiste. Souvent malade, très préoccupé de sa santé, c'est un être psychiquement fragile: « inquiet et incertain, hérissé et défiant, écrira-t-il en 1890 à Octave Maus, semblable au dragon Fessine traqué dans les forêts de Micommence le fiel au cul, le pied fourchu, le cœur déchiré nourri du venin d'autrui, poussant, chiant, rotant, pétant, vessant, pissant, transpirant des cris affreux. Cris qui qui qui qui effrayèrent les braves Atrides tapis dans les montagnes de la Phnosie »².

À cette époque Ensor est néanmoins en pleine possession de ses forces créatrices. Le génie même le visite. On ne citera jamais assez le témoignage objectif de l'américain Alfred H. Barr qui, au sujet des *Tribulations de saint Antoine* de 1887, écrit quelque soixante-dix ans plus tard: « En vérité, à ce moment de sa carrière, Ensor était probablement le plus téméraire des peintres vivants. Gauguin faisait encore des tableaux semi-impressionnistes et ce n'est que l'année suivante, en 1888, que Van Gogh, sous le soleil brûlant d'Arles, fut capable de s'affranchir de l'impressionnisme »³.

Ce constat situe et mesure la place réelle d'Ensor dans l'art de la fin du siècle. En pleine ascension créatrice donc, l'inquiétude ne le lâche pas malgré les nombreux chefs-d'œuvre accomplis, dont *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, extraordinaire composition qui mêle Dieu, les hommes, la mort et le social dans une procession descendante que les complémentaires chromatiques exaltent. L'artiste gardera par devers lui jusqu'à la fin de ses jours cette mascarade et cette mise en évidence de la palette moderne.

S'il recherche ainsi le monumental, il ne rejette ni l'extrême précision du trait, ni le lointain d'un horizon, ni la finesse d'un rapport. Il est un virtuose du dessin, analysant visages et gestes, accumulant les détails, soulignant les ridicules ou l'émotion. Ensor apporte aussi à la gravure un tribut notable, qu'il s'agisse

² Ostende, 28.10.1890, in: F.-C. LEGRAND, *Les lettres de James Ensor à Octave Maus*, in: *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1966, 1-2, p. 35-36.

³ A. H. BARR, *Maîtres de l'Art Moderne*, Bruxelles, 1955, p. 34.

de *La Cathédrale*, grande termitière où fourmille tout un peuple, des *Barques échouées*, sujet conventionnel mais revisité par la lumière et la mise en page, que ce soit *Le Christ apaisant la tempête* où l'éclairement combat le flou des vagues et la rage du vent. Si le thème est puisé dans le registre classique, Ensor le repense, le remodèle pour répondre aux questions de l'individu dans un temps nouveau.

La thématique n'est donc pas surajoutée pour fournir un titre ou un prétexte. Ainsi la gravure du *Christ apaisant la tempête* précède-t-elle la toile figurant la même scène, et les transparences et opacités de l'eau-forte se transforment-elles alors en rayonnements chromatiques vigoureux. Chacun, tableau et estampe, met son langage propre au service de l'émotion à traduire.

S'il y a un style ensorien très évident, le discours n'est pas monocorde ; l'artiste module son langage selon les cas, les sujets, les climats, les objectifs. Le comique, le ridicule participent de sa conception du monde. Il faut trouver le moyen le plus efficace pour dire ce que l'on veut dire. Lorsque le peintre envoie à Octave Maus la liste des œuvres qu'il compte exposer aux Vingt en 1887, Ensor distingue les *Visions, Les fantaisies et grotesques* et les *Peintures*⁴. Il a donc encore présent à l'esprit l'intention et, peut-être même, le climat de la création où la recherche avait abouti, où le combat fut mené et accompli. Si l'irréalisme domine bien souvent, le symbolisme forcément est du voyage.

L'artiste fait alors appel à tous les accessoires et ingrédients de l'insolite – mises en scène, squelettes et déguisements – et, familier des enfers médiévaux, en reprend les acteurs et les fantômes pour, en un certain ordre assemblés, leur redonner vie dans un contexte autrement vécu.

La ségrégation du bien et du mal, leur condamnation irrémédiable ou leur récompense éternelle ne sont pas tranchées. Les faits sont posés, le point de vue exposé, les orientations sont prévisibles, mais le jugement est toujours reporté, l'anxiété demeure. La caricature se surimpose aux scènes religieuses, tout comme le nom *ENSOR* remplace le titulus *INRI* sur la croix du Christ.

Dans un monde qui lui est hostile, qui suscite sa méfiance – Ensor n'a-t-il pas connu des difficultés au sein du groupe des Vingt ? –, un sentiment de persécution éveille en lui une certaine fureur. Et pourquoi pas des fureurs d'essences diverses ? Une

⁴ Lettre non datée, avant le 6.2.1887, in : F.-C. LEGRAND, *op. cit.*, p. 29-30.

rage métaphysique qui voit le monde tel qu'il est, avec une *Chute des anges rebelles* sanglante, des *Tribulations de saint Antoine* où le comique et la luxure s'affrontent. Mais aussi une colère de proximité, lorsque le peintre règle ses comptes avec ses semblables, *Les Cuisiniers dangereux* (1896), où il met en question, sous ce titre, les critiques et animateurs du monde des arts que l'on craint, que l'on révère, et que l'artiste doit souvent haïr.

Les confusions entre le réel et le rêve, les combats du ciel et ceux des tranchées de l'art se mêlent à l'évidence, et l'oriflamme des Vingt s'agite sous la banderole qui salue « Jésus roi des Juifs » en 1885 déjà dans *L'Entrée du Christ à Jérusalem*. Kaléidoscope et machine à remonter le temps, l'œuvre d'Ensor saisit une durée qui lui est personnelle, qui répond à ses questions, pour la glisser ensuite dans la mémoire de ceux qui garderont les yeux ouverts.

Les scènes et les décors, les habits et les visages mêmes surprennent par leur présence, leur crudité parfois, leur impact toujours. Les couleurs, tout comme le blanc et le noir, sont autant d'arguments inévitables. Inattendus et surprenants, ceux-ci participent néanmoins à ces grandes visions de l'histoire de l'art qui remontent, elles aussi, dans la conscience de l'homme et du temps. Affranchis des conventions religieuses ou académiques, aucun gouffre ne sépare Ensor et Bruegel; chacun dans sa modernité, chacun dans sa vérité serre à la gorge et fait cogner la poitrine.

Le maître d'Ostende ne commémorait-il pas en 1924 le quatre centième anniversaire de celui de Bruxelles par ces termes : « Prosternons-nous et saluons le plus grand de nos peintres. Brasier d'art pur réchauffant nos cœurs; volcan de Cognac crachant mille délices picturales et autres; phare puissant entre les phares; phare crucifié de lumière; phare sauveur; phare de joie; phare reconfortant; phare abracadabrant; phare sans éclipse; phare éclairant l'infini des mers, l'horizon des terres... »⁵, et la litanie continuait. Sans doute faut-il du souffle. Il faut aussi de la conviction. Celle d'une admiration justifiée, mais également celle de trouver chez l'autre ce que l'on voudrait être soi-même. Et ce chant de reconnaissance, il est utile d'en savoir l'existence pour mieux comprendre ce que lui-même cherchait peut-être.

⁵ *Le Soir*, 31.5.1924; repris dans *Les Écrits de James Ensor*, Bruxelles, 1944, p. 126.

Fig. 28. – James Ensor, *Les Masques singuliers*, 1892. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

L'embrasement ensorien de la fin du siècle, fondé de couleurs pures, rouge, vert, jaune claironnants, dont la force bouscule, n'exclut pas la tendresse, ni le raffinement du *Squelette regardant des chinoiserias* (1885), du *Carnaval sur la plage* (1887), du *Domaine d'Arnheim* (1890) ou des *Masques singuliers* (1892) (fig. 28), et prouve que le XVIII^e siècle de Watteau lui était aussi familier que les *Contes extraordinaires* d'Edgar Allan Poe. L'univers du peintre est traversé par tous les climats, de la tempête à la douceur et de la foudre au mystère.

Pour se révolter, il faut connaître sa révolte, ne pas casser la baraque mais en peser les divers éléments, des sous-sols aux lucarnes. Les aménagements sont infinis et les nouvelles demeures ont également besoin de temps pour que les espaces s'ouvrent et se donnent. Ainsi le refusé de 1884 devint-il, en moins de vingt ans, un des principaux maîtres de l'art moderne.

Le moment était choisi, l'évolution s'annonçait. Sans cataclysme ni ruines, Ensor ouvrit la porte encore close devant le siècle nouveau. Ils furent nombreux ensuite à s'engager dans la brèche et à tracer des itinéraires multiples. Ensor, peut-être apaisé, continua son chemin, solitaire toujours mais bientôt entouré d'estime et de gloire, jouant sur son harmonium les quelques notes d'une petite musique. Le génie l'avait laissé en bonne santé. Il s'éteignit à l'âge de quatre-vingt-neuf ans.

1999

Rassenfosse ou le repos du regard

L'artiste fut élu à l'Académie royale de Belgique le 6 juillet 1925 en qualité de correspondant. Armand Rassenfosse avait alors soixante-trois ans et une œuvre pleinement accomplie. Fut-il, pour autant, académique ?

Toute époque porte en elle son académisme, c'est-à-dire la répétition. Ce fait est de toutes les saisons, puisqu'il s'efforce d'en imiter la donne, hier comme aujourd'hui : la conquête d'une réalité, en apparence ou en profondeur, au XIX^e siècle, le goût de la rupture et du jamais vu, dans le monde contemporain. L'académisme se plie à l'un comme à l'autre, mais à côté de reflets, il y a les variantes. L'académisme fige un style, une idée. La variante permet des modifications d'intensité, d'angle de vue, tant que dure la force initiale de la découverte ou du renouveau ; au XIX^e siècle, en France, toutes les déclinaisons de l'impressionnisme, en Angleterre, toutes celles du retour à l'époque qui précède Raphaël.

Rassenfosse, dès sa jeunesse, ne se soumet à aucun enseignement artistique. Il fait ses humanités secondaires à Liège et à Namur, comme tout fils de famille aisée, et entre à dix-huit ans dans les affaires familiales, le commerce d'objets d'art. Formation classique donc et ouverture aux raffinements de l'œil et de l'esprit ; mais, à côté de cela, le goût de l'expression graphique et une curiosité pour les techniques de la gravure ne tardent pas à se manifester.

Il ne semble pas qu'il ait suivi des cours d'initiation, le talent qui l'habite fait de lui un autodidacte. Au lendemain de sa mort,

un critique lui rendant hommage le confirme : il éblouissait « par ce métier dont le jeune homme lui-même, depuis l'adolescence, avait entrepris la conquête, seul d'abord, puis aidé par les conseils »¹.

Son premier interlocuteur fut Adrien De Witte, praticien chevronné qui « l'avait mis en garde contre les dangers d'un art où une gracieuse invention tenait lieu des sévères leçons de la nature » selon les termes d'Albert Mockel qui fut un ami de jeunesse, avant de devenir un des écrivains majeurs de sa génération et le directeur de la revue *La Wallonie* qui réunit, dès la fin des années quatre-vingt, les auteurs en vue tels Émile Verhaeren et Maurice Maeterlinck du côté belge, Henri de Régnier et Stéphane Mallarmé du côté français. Mockel précise, en rapportant les propos de Rassenfosse lui-même : « J'ai besoin de cela ; il faut que je me guérisse de ma facilité. Et tant pis si je n'arrive à rien ! Du moins, je ne ferai pas du *chiqué* »².

L'ascèse entreprise par l'artiste se vit confirmée par la rencontre faite à Paris, sans doute en 1886³, de Félicien Rops. Une amitié, une estime réciproque devaient naître entre ces deux êtres épris de gravure et de ses techniques, de l'eau-forte à la lithographie, au vernis mou, et se concrétiser en un procédé connu sous le nom de « Ropsenfosse ». C'est donc dans l'action et la recherche du savoir-faire que l'artiste liégeois acquiert sa maîtrise.

Quelques années plus tard, en 1890, il abandonne le commerce paternel qui lui avait matériellement permis de vivre et de connaître de multiples expériences. Il quitte ce métier, non dans la seule ivresse de créer librement, mais pour une autre tâche où il continue d'apprendre ; il s'associe avec un Français, l'imprimeur Auguste Bénard, et deviendra le directeur artistique de l'entreprise à Liège, rue Lambert-le-Bègue. La lettre, la mise en page, le tirage, l'affiche, tout ce qu'on appellerait aujourd'hui le *design* est un nouveau domaine qu'il parcourt et rapidement domine.

¹ G. VANZYPE, *Notice sur Armand Rassenfosse*, in : *Annuaire*, Académie royale de Belgique, 1936, p. 107.

² A. MOCKEL, *L'exemple d'Armand Rassenfosse*, in : *La Vie Wallonne*, 15 avril 1934, p. 240.

³ « 1886. Rencontre décisive », in : N. de RASSENFOSSE, *Armand Rassenfosse*, Bruxelles, 1983, p. 33. D'autres auteurs citent 1885 ou 1888.

Son apport personnel à l'histoire de l'affiche est loin d'être négligeable, en témoignent l'*Huile russe* (1896), le *Soleil bec à incandescence* (1897), le *Tournoi de lutte* (1899), d'autres encore, par leur synthèse formelle, l'éclairage, la couleur, les aplats. Et Rassenfosse s'entoure de collaborateurs de qualité, tels Émile Berchmans ou Auguste Donnay. Illustrateur également, son chef-d'œuvre fut sans doute les cent soixante gravures en couleurs, les cent soixante culs de lampe lithographiés et le frontispice qui ornent les *Fleurs du mal* de Baudelaire, publié en 1899 par la Société des Cent Bibliophiles de Paris.

La notoriété Outre-Quiévrain s'était affirmée, depuis quelques années déjà, par des séjours fréquents, ses visites à Félicien Rops, ses collaborations au *Courrier français* que dirigeait, depuis 1884, son fondateur Jules Roques. Ce grand hebdomadaire illustré, « le plus représentatif (...) par le genre et la qualité de ses dessins », réunissait les noms célèbres de l'époque, Forain, Willette ou Louis Legrand, qui fut l'élève de Rops, mais aussi des collaborations occasionnelles de Jules Chéret, Toulouse-Lautrec, Jacques Villon, Félix Vallotton ou Cappiello⁴. Publication où le nu règne souvent au point d'être poursuivi par la Justice, en 1888 et 1890, pour atteinte à la pudeur.

Les recherches de Rassenfosse, ses réalisations dans divers formats et techniques, témoignent d'une formation librement consentie, d'une volonté d'adaptation au genre pratiqué, de l'ex-libris à l'affiche. Nulle imposition *a priori*, si ce n'est le rendu précis et épuré de la réalité.

Il est cependant une académie à laquelle Rassenfosse resta fidèle sa vie durant, celle du corps féminin. Sa passion du nu, qu'il parvint à exprimer en lui gardant toujours le sens de l'émotion, est-ce à Rops qu'il en était redevable ? Certes pas. En 1934, le critique Jules Bosmant répondait à la question : « C'est la femme, et non pas même la mondaine parée de Stevens, ou la courtisane de Rops, ou la belle extravagante de Boldini, mais tout bonnement l'aimable et simple fille de notre race, tout droitement présentée dans sa pure nudité »⁵ (fig. 29).

Le nu féminin règne en effet dans l'iconographie fin de siècle et les noms de Degas, de Lautrec, de Bonnard pourraient s'ajou-

⁴ Ph. ROBERTS-JONES, *La Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, in : *Études de Presse*, Paris, 1956, p. 30-44, et *De Daumier à Lautrec*, Paris, 1960, p. 75-77.

⁵ J. BOSMANT, *Appréciations et souvenirs*, in : *La Vie Wallonne*, *ibid.*, p. 251.



Fig. 29. – Armand Rassenfosse, *Le Bonnet hongrois*, 1914. Huile sur carton.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

ter à bien d'autres qui alimentent la presse illustrée de figures séduisantes, aguichantes ou dévergondées ; corps somptueux, de pleine maturité, silhouettes nubiles et comme voilées, danseuses et femmes à leur toilette, tous les prétextes sont bons pour révéler la grâce d'un corps, mais aussi pour en exhiber les faiblesses et les vices. Ce n'est pas un hasard que l'année 1880 déjà fût dénommée, dans la presse, l'année pornographique⁶.

Lorsque Bosmant qualifie la femme de Rassenfosse de « simple fille de notre race », il distingue en effet le modèle de l'artiste, de son environnement. L'expression « de notre race » peut choquer aujourd'hui, mais elle doit être prise au sens littéral, car on sait que l'artiste faisait souvent appel, comme modèle, à des femmes du peuple, à des ouvrières, à des hiercheuses du bassin mosan. Le roi Albert, dans le télégramme de condoléances qu'il adressa à la famille de l'artiste, soulignait d'ailleurs : « C'est avec une vive tristesse que nous avons appris la mort de M. Rassenfosse, le maître liégeois, qui a su donner à des figures représentatives du labeur de son pays tant de grandeur et de noblesse »⁷. Il y avait chez l'artiste, non pas un message social, mais une attention portée à la réalité humaine.

L'image extraite du quotidien – l'artiste se veut réaliste – dépouillée de tout détail superflu ou démonstratif s'exprime avec une grande économie de moyens. Lorsque cette femme se dévêt, il semble que l'attention de Rassenfosse redouble. Le nu est son domaine. Sans doute n'a-t-il pas l'originalité de la mise en page d'un Degas, mais il conquiert l'apparente aisance dans le tracé d'une courbe. Le nu féminin, dira l'un de ses amis français, « il l'a interprété avec une souple fermeté, une grâce musicale, une volupté très pure et très noble qui n'appartient qu'à lui seul »⁸.

Le jugement, les arguments qui y conduisent, se confirment lorsque l'on contemple un dessin, une gravure, la composition simple d'une femme à sa toilette. Composition évidente parce que réduite à ses traits essentiels, épurée pour ne retenir que l'éloquence des lignes. Le volume, le mouvement naissent de la maîtrise et de la rigueur des traits. Le dessin était pour Rassenfosse le fondement même de l'art. André Lemoisne, qui fut le conservateur des estampes à la Bibliothèque Nationale de Paris

⁶ Ph. ROBERTS-JONES, *La Caricature française du Second Empire à la Belle Époque*, Paris, 1963, p. 310.

⁷ ALBERT I^{er}, in : *In Memoriam*, in : *La Vie Wallonne*, *ibid.*, p. 230.

⁸ P. NEVEUX, *Armand Rassenfosse*, in : *ibid.*, p. 234.

rapporte, dans le discours qu'il tint lors de l'inauguration du buste de Rassenfosse au Parc de la Boverie à Liège le 21 mai 1934, cette phrase de l'artiste : « J'aime le dessin par dessus tout et je persiste à croire qu'il est indispensable. La couleur peut être arbitraire, c'est une affaire d'œil et de goût »⁹.

La peinture occupe dans l'œuvre de Rassenfosse une place assez tardive, au tout début du XX^e siècle. Elle mérite néanmoins l'attention. Le dessin gouverne toujours, mais la matière picturale, parfois impressionniste de facture, parfois vive et teintée d'orientalisme, retrouve sa force et sa douceur à la fois lorsque règne la femme à sa toilette ou se coiffant. Rassenfosse peint souvent sur un support de carton et remplace le vernis par de la cire d'abeille, ce qui fait dire à sa descendante : « la cire, alliée au carton, préserve la matité des couleurs, procure à l'œuvre un aspect velouté et accentue la douceur de la composition »¹⁰.

Ainsi, dans chaque registre d'expression, Rassenfosse applique une formule selon laquelle être un bon artisan est la base du devenir de l'artiste. Dans l'équilibre recherché cependant, il y a quelquefois, non pas une fausse note, mais un symbolisme un peu désuet, comme dans *Ars longa, vita brevis* (1929) où l'on voit au premier plan un nu triomphant que peint un squelette devant le plâtre d'un torse antique. Par contre le dessin prime parfois sur le sens que l'artiste veut lui conférer par un titre. Ainsi, *La Folie*, gravure au sucre, au vernis mou et à l'aquatinte, reprise également sous forme d'affiche lithographique en 1925, incarnée par une jeune femme nue exprime, malgré son bonnet à clochettes et son regard fixe, davantage un désir charnel qu'une aliénation.

La femme ici peut être obsédante. Dans l'ensemble de l'œuvre, elle est essentiellement présente, bel objet, beau sujet à saisir, à observer sous divers angles et attitudes ; dessins sans cesse recommencés pour capter les instants de cet être toujours en mouvement et multiple. « Tant de croquis, écrira Hubert Colleye, pour arriver à saisir le moment psychologique d'une danse »¹¹, et l'on peut même ajouter, d'une pose. Car on sait que chaque œuvre était l'objet d'une longue étude et de nombreux croquis préparatoires.

⁹ A. LEMOISNE, *À la mémoire d'Armand Rassenfosse*, in : *ibid.*, p. 317.

¹⁰ N. de RASSENFOSSE, *op. cit.*, p. 8.

¹¹ H. COLLEYE, in : *La Vie Wallonne*, *ibid.*, p. 254.

Albert Mockel nous renseigne au sujet de son ex-libris, gravé à la pointe sèche, que Rassenfosse lui avait envoyé, accompagné de toutes les ébauches préalables : croquis au crayon, études d'après modèle, recherches de stylisation, puis gravure à l'aquatinte, « enfin il saisit [le sujet] et le concentre dans des proportions très réduites, et cette fois la pointe aiguë a seule égratigné le cuivre, ne gardant que la ligne souple d'un contour merveilleusement juste »¹². Au moins une dizaine de croquis, d'amorces, de recherches et d'essais pour une gravure, un ex-libris, donc un petit format.

La probité et la volonté de l'artiste sont ici démontrées. N'écrivait-il pas – non sans humour – le 23 novembre 1929 au Secrétaire perpétuel de l'Académie pour s'excuser de ne pouvoir assister à une séance : « Je suis en train de faire un portrait (celui d'une belle Madame) et je suis obligé de ne pas le lâcher pour ne pas le rater »¹³ ? Sa conscience professionnelle est évidente, elle vise au plaisir de l'œil, par exemple celui de Colette, la romancière : « Il me donnait des reproductions de ses dernières œuvres, des dessins rehaussés de couleur, des études de modèles nus, et j'admiraient combien sa main ferme conduisait un trait gras et souple, touchait de rose, avec sûreté, un beau sein ou la bouche d'un enfant endormi... »¹⁴.

Dans l'œuvre d'Armand Rassenfosse, où le dessin domine, le sujet n'est pas quelque chose qui saute au visage, qui surprend, mais une harmonieuse composition de lignes qui s'épaulent, édifient et imposent au regard le sourire de leur tracé.

2004

¹² A. MOCKEL, *op. cit.*, p. 243.

¹³ Lettre de Rassenfosse à Paul Pelseener, 23 novembre 1929, in : Archives de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, dossier 14698.

¹⁴ COLETTE, in : *La Vie Wallonne*, *ibid.*, p. 253.



Fig. 30. – Ossip Zadkine, *La Ville détruite*, 1947, esquisse. Bronze.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Retrouver Zadkine

« Laissez-moi vous répéter une fois de plus que sans amour de l'objet il n'y a pas de vraie sculpture », déclarait Zadkine à ses élèves en 1953¹.

Aujourd'hui, à Paris, face à l'église de Saint-Germain-des-Prés, un bronze de trois mètres de haut, un *Prométhée* portant un bouquet de flammes, se force un passage. Une sculpture de Zadkine n'est pas une forme figée en soi ; une dynamique l'anime, un mouvement la revêt, elle traduit une action pour celui qui regarde, qui tourne autour, et qui voit la succession d'attitudes ainsi captées. Elle forme une unité rythmique mais, au sein de celle-ci, elle se fragmente, se gonfle, se creuse, exprime son émotion.

Hier déjà, en 1953, s'édifiait à Rotterdam, ville rasée en 1940, un monument devenu célèbre, *La Ville détruite*, un homme arc-bouté, de six mètres cinquante de haut, les jambes fléchies, les bras dressés soutenant ou repoussant le poids du ciel (fig. 30). Les interprétations sont subjectives entre l'espoir et le désespoir. La découpe est superbe, les pleins et les vides s'équilibrent et se répondent. La forme du vide, qui écarte les bras de l'homme ou que celui-ci saisit, est essentielle au sens de l'œuvre dans sa totalité et traduit le sort de l'humain et sa lutte pour survivre. L'objet pour Zadkine n'est pas que le matériau, la forme ou l'idée,

¹ G.-L. MARCHAL, *Ossip Zadkine. La sculpture ... toute une vie*, Rodez, 1992, p. 125.

il doit contenir l'émotion que ces éléments permettent d'exprimer.

Né en Russie, à Vitebsk², en juillet 1890, Ossip Zadkine eut une enfance libre et découvre, raconte-t-il, les joies du modelage en ramassant de la terre glaise sur laquelle il avait glissé³. Épris d'indépendance, préférant le dessin à l'étude, ses parents l'envoient, à quinze ans, chez un cousin en Angleterre. Il aide celui-ci dans des travaux de bricolage et taille en bois des éléments de mobilier mais, à l'école d'art locale, où il est inscrit, il se heurte aux plâtres que les élèves doivent copier. Ossip obtient l'autorisation de se rendre à Londres où il suit des cours, fréquente le quartier des artisans, travaille comme apprenti, taille le bois et visite le British Museum à plusieurs reprises. La durée du séjour londonien, celle de ses vacances en Russie restent floues. Puis l'objectif sera Paris où il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts en décembre 1910.

La sculpture le possède déjà ; l'une de ses premières œuvres, toujours conservée, serait une *Tête héroïque*, en granit de Russie, de style vigoureux mais frustré, en accord sans doute avec le matériau employé. Le conformisme de l'enseignement qu'il reçoit, l'incite à fréquenter le Louvre et la sculpture égyptienne. La découverte de l'art roman – « la simplicité des formes, leur grandeur aussi »⁴ – sera déterminante pour rééquilibrer la séduction exercée sur lui par Rodin. Zadkine expose en 1911 au Salon des Indépendants, c'est l'époque où émerge le cubisme selon Guillaume Apollinaire, qui ne touchera cependant le sculpteur que plus tard. Il vit alors passage de Dantzig, dans un lieu dit La Ruche, une cité plus que modeste pour artistes, puis émigre l'année suivante dans un atelier, rue de Vaugirard, et la vie semble s'ouvrir devant lui : il se rend quotidiennement à la Rotonde, « tout le monde finissait par se connaître dans ces cafés de Montparnasse »⁵. Si la vie s'anime autour de lui, l'agitation le gagne, il cherche sa voie, celle qui correspond à son tempérament, à sa personnalité. Les œuvres de cette époque telles

² Sa naissance a souvent été située à Smolensk, où s'est déroulée son enfance, mais il semble bien que le lieu exact soit Vitebsk comme le mentionne G.-L. MARCHAL, *op. cit.*, p. 11 et S. LECOMBRE, *Ossip Zadkine. L'œuvre sculpté*, Paris-Musées, 1994, p. 20.

³ O. ZADKINE, cité in : S. LECOMBRE, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

Samson et Dalila, *Maternité*, *La Sainte famille* ou *La Misère de Job* sont des tailles directes de bois, souples, comme enrobées, méditatives où la matière impose sa texture et auxquelles certains reprocheront une dominante sentimentale.

La guerre approche, elle éclate en août 1914, un appel est lancé aux volontaires, y compris les étrangers, par Blaise Cendrars. Zadkine s'engage en janvier 1916 dans une section d'infirmiers-brancardiers ; gazé en Champagne en novembre, il est mis en congé illimité en octobre 1917. « Je n'avais pas encore nettement exprimé ma *chose*, ce n'est que plus tard que devint clair mon *angle* de vision... »⁶. La recherche d'un style et son élaboration donnent à ses tailles directes en pierre ou en bois une expression plus franche, et, au contact de l'art nègre, il écrira dans la revue *Sic* que dirige Pierre Albert-Birot, en mai 1919, « Le jeune sculpteur d'aujourd'hui puisera surtout dans les œuvres d'art nègre la conception évidente de la spontanéité et la vraie liberté pour en arriver à *l'expression* »⁷.

Ceci n'implique pas pour autant que Zadkine s'engage exclusivement dans la foulée de l'art africain ; l'Égypte et la Grèce antique appartiennent déjà à son monde intérieur. Le sculpteur est aussi poète à l'époque, il se lie avec Max Jacob, il écrit, publie des textes, sa sensibilité est ouverte, multiple.

En 1920 Zadkine épouse Valentine Prax, algérienne de naissance et peintre ; il organise sa première exposition personnelle dans son atelier, rue Rousselet. En juillet de la même année, il est invité à Anvers puis en septembre à Bruxelles, et participe à une exposition d'œuvres cubistes organisée par la revue *Sélection* et noue des contacts avec le critique belge André de Ridder. Une certaine proximité avec l'expressionnisme flamand, des sculpteurs Oscar Jespers ou Henri Puvrez, encourage ces liens de sympathie qui s'exprimeront en 1933 lors de la grande exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Entretemps l'art de Zadkine a conquis son autonomie et son rayonnement. En 1921 un texte important du critique Maurice Raynal l'introduit auprès du groupe italien *Valori plastici*, qui réunit les peintres Chirico, Morandi ou Carrà, mais aussi Campendonk ou Braque. Le marchand Paul Guillaume recommande le sculpteur au célèbre collectionneur américain le Dr. Barnes de Philadelphie. Zadkine rencontre aussi le hollandais Henk

⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

⁷ *Ibid.*, p. 89.

Wiegiersma et lui consacrera plusieurs pages dans son *Journal* en 1929 : « c'est un personnage d'un élément tout à fait exceptionnel. (...) On sent un cratère bouillonnant, qui de temps à autre éclabousse les gens autour mais (...) derrière toutes ces explosions, il y a un homme très bon et généreux »⁸ et la Hollande deviendra aussi pour Zadkine un lieu d'accueil.

L'œuvre, quant à elle, s'accroît, parallèlement à la taille se développent le bronze et la terre cuite. Les grands torsos monolithiques, souvent en bois d'ébène poli, avec une main gravée dans la cuisse, traverseront sa production, de même que certains personnages ou thèmes mythologiques, celui d'Orphée par exemple. Si le style demeure et s'affirme, la forme, elle, s'enrichit. Le volume s'anime et se joue en relief et en creux, en angles et en courbes, en positif et négatif. Le vocabulaire plastique se diversifie. La forme initiale se fractionne mais, sans briser l'unité, elle est saisie par un rythme qui permettra à Jean Cassou d'écrire, en 1962, que l'art de Zadkine « jaillit d'un feu central, tente l'espace, se matérialise en monuments, certes solides et bien assis, mais en même temps palpitants à tous les points de leur stature, à toutes les minutes de leur structuration »⁹. L'artiste n'hésite pas à faire appel parfois à la polychromie, accentuant ainsi le mouvement qu'il cherche. Zadkine est, par ailleurs, un remarquable peintre d'aquarelles et de gouaches.

La force et la respiration s'accroissent, dès les années 1925, avec la *Femme à l'éventail* ou l'*Accordéoniste*. Il est à noter que la musique, les musiciens et les instruments de musique – le violoncelle en particulier – seront des thèmes fréquents, sans jamais détrôner l'emprise de la figure féminine, de la maternité aux incarnations mythologiques et à la simple beauté du nu.

Zadkine fut toujours un sculpteur sensuel et lorsque, en Hollande, il voit les femmes à bicyclette, il ne peut s'empêcher de noter dans son journal qu'elles « n'essaient jamais de faire descendre la robe soulevée par le mouvement de la roue, laissant voir les jolies chairs des colonnes d'amour »¹⁰ ! Cette saine et franche sensualité de l'esprit des formes, qui s'unit à la volonté de compositions à plusieurs personnages, crée une orchestration d'éléments concaves et convexes qui dote chaque œuvre d'une vie propre sans nier l'empreinte de leur auteur. La sculpture de

⁸ O. ZADKINE, cité in : G.-L. MARCHAL, *op. cit.*, p. 27.

⁹ J. CASSOU, *Ossip Zadkine*, Amriswil, 1962, p. 9.

¹⁰ O. ZADKINE, cité in : G.-L. MARCHAL, *op. cit.*, p. 21.

Zadkine est avant tout un Zadkine. Ce sera sans doute la raison foncière de sa première grande exposition à l'étranger en 1933 : au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Le catalogue mentionne cent trente-neuf sculptures, qui s'échelonnent de 1913 à 1932, une rétrospective donc, pierre, terre cuite, plâtre doré, bronze et toutes sortes de bois, de l'orme au cormier, et de l'Uganda à Ceylan. Plusieurs œuvres appartiennent déjà à des musées, Anvers, Paris ou Grenoble, à des collections privées connues : Wiegiersma en Hollande, Girardin, Salmon, Raynal à Paris, Franck, Janlet, Gaffé, Schwarzenberg, Périer en Belgique, etc. La maquette en plâtre pour le relief du Cinéma Métropole à Bruxelles, commandé en 1932, est également exposée, ainsi qu'une trentaine de gouaches appartenant à divers amateurs, et soixante-dix qui proviennent de l'atelier du sculpteur. « On y retrouve, écrit André de Ridder dans la préface, toute la libre fantaisie mais aussi toute l'impérieuse logique de la nature »¹¹.

L'émotion du sculpteur est à son comble. Le 4 janvier, arrivé à Bruxelles, il écrit : « C'est ici que (...) devrait se passer un jour mémorable de ma vie : mon exposition de 150 sculptures et autant de gouaches. Presque une bataille de la Marne d'un sculpteur ». Le soir du vernissage « terriblement fatigué », il est content et lucide, « ce n'est plus un cimetière, mais la curieuse vie d'un homme sur laquelle je me suis penché avec curiosité. (...) Dieux, comme je suis tourmenté et passionné ! Et combien cette passion m'a fait commettre de faux pas ! » Le lendemain « subi un banquet » mais la joie l'emporte « vraiment écrit-il, les Belges sont gentils. Il y a quelque chose d'infiniment sympathique dans leur caractère, dans leur attitude envers l'artiste. Et je leur suis redevable pour toujours de m'avoir montré à moi-même »¹².

De cette rétrospective, l'œuvre majeure, pour Zadkine lui-même, sera la grande figure d'*Orphée*, en bois d'orme taillé, mesurant trois mètres de haut. Forme serrée mais déjà en marche, modulée de retraits et de saillies aux arêtes vives et franches, elle marque une étape dans la conquête de l'espace et du mouvement. Sa stabilité est garantie, dans le bas, par les plis horizontaux et obliques du vêtement qui donnent un effet de

¹¹ A. de RIDDER, préface à *Zadkine*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, janvier 1933, p. 7.

¹² O. ZADKINE, cité in : G.-L. MARCHAL, *op. cit.*, p. 47-48.

drapé classique et une assise de colonne à la composition. La jambe gauche avancée et la droite en retrait, par contre, tendent la figure et en soulignent la motion. L'œuvre annonce la *Diane* (fig. 31) du Musée de Bruxelles exécutée en 1938-1939, acquise au lendemain de la guerre, bois taillé également de trois mètres trente, superbe de forme et de souplesse à la fois. La chasseresse est en mouvement, accompagnée d'un chien qui court et qui s'inscrit en relief dans le même tronc d'orme.

Mais la seconde guerre mondiale approche, la défaite de la France en 1940 le pousse à quitter son atelier du 100, rue d'Assas – qui deviendra un jour le Musée Ossip Zadkine – pour le village des Arques, dans le Lot, son grand atelier de campagne, pourrait-on dire. Les origines juives de sa famille le préoccupent. Doit-il s'exiler ? Se séparer de sa femme Valentine Prax qui ne veut pas quitter la France et abandonner tout ce qu'ils possèdent ?

Il se résout à partir, d'abord Marseille pour se procurer un visa, de là en Espagne et à Lisbonne où il s'embarque, seul, pour New York en juin 1941.

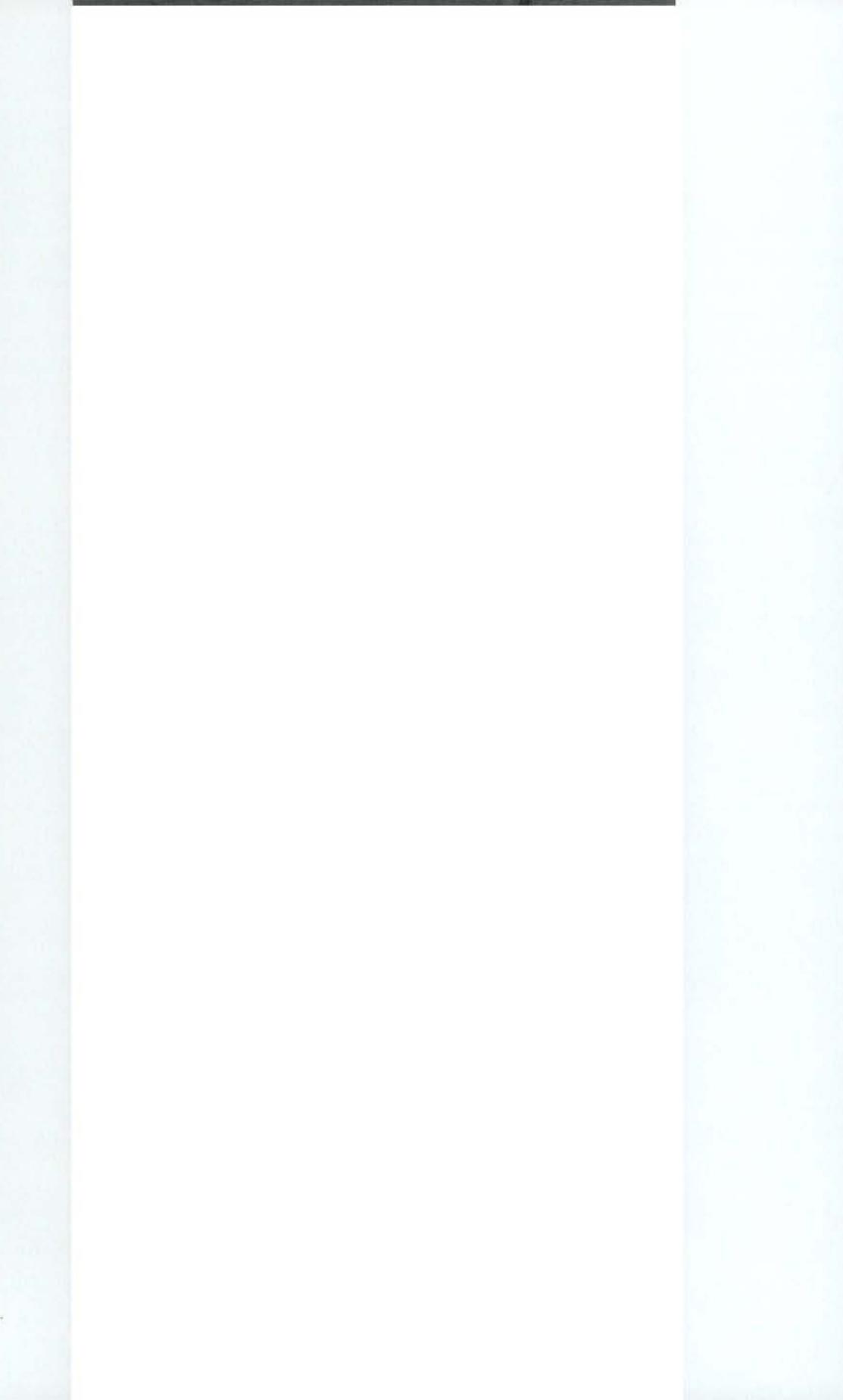
Le séjour américain sera pour Zadkine difficile, heurté dès le début par l'inhumanité de la ville. « La solitude a des dents très aiguës et ne vous lâche pas »¹³, écrivait-il déjà en octobre 1940 dans la tourmente. Il travaille cependant, expose à la galerie Wildenstein, participe à l'exposition *Artists in exile* avec Max Ernst, Yves Tanguy, Marc Chagall, Piet Mondrian et d'autres en 1942, il enseigne aussi.

Ses œuvres, à l'époque, témoignent de l'angoisse du temps : *Arlequin hurlant* qui traduit, par sa découpe et sa bouche ouverte, la difficulté d'être et le malheur que l'on porte en soi, puis vient *La Prisonnière*. Il s'agit d'une cage qui enserme derrière ses barreaux une figure. « Et le personnage a trois aspects, très différents d'expression et de climat mais se rejoignant en un tout »¹⁴. Lorsque l'œuvre sera achevée en décembre 1943, Zadkine déclare : « je pense que *La Prisonnière* est une tentative de parler franc et simple, à tout le monde, de ce qu'est la France en ce moment. Il m'est impossible de ne pas en parler, hurler, gueuler même »¹⁵. Il exécute aussi un *Phénix*, en quelque sorte un contrepoison, un grand oiseau baroque aux ailes déployées

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ *Ibid.*, p. 106.



sur un bûcher en flammes et qu'il projette, écrit-il dans une lettre de 1945 à Valentine Prax, d'unir à *La Prisonnière*, « Les deux sculptures seront des détails d'un arc de triomphe un jour »¹⁶.

La guerre se termine ; Paris se libère. Autant la séparation fut douloureuse en 1940, autant les retrouvailles sont difficiles avec la vie d'avant. Une liaison amoureuse entravait la décision.

Il revient néanmoins en septembre 1945. Zadkine retrouve les Arques et la taille du bois, il retrouve sa femme et la rue d'Assas, ses amis Jean Cassou ou Paul Éluard, mais la réadaptation dans un pays relevant d'une longue occupation n'est pas sans poser de multiples problèmes. Il lui faut se recréer une vie d'activité et de travail. L'enseignement de la sculpture à l'Académie de la Grande-Chaumière lui est offert et connaîtra le succès. De plus, il reçoit chez lui le dimanche, laissant la porte de son atelier ouverte. Passeront là : Marta Colvin, Kenneth Noland, Penalba ou Tajiri. Le monde de la sculpture s'y retrouve en quelque sorte, et il écrit en 1950 à André de Ridder que sa classe « est un carrefour de la jeunesse internationale qui cherche le monde nouveau des formes. (...) C'est très réconfortant, ces jeunes ; mais je sors fatigué comme si je venais de subir un chaud et froid »¹⁷.

C'est aussi le temps de *La Ville détruite*, l'œuvre monumentale de Rotterdam (fig. 30). Après une visite à son ami hollandais le Docteur Wiegiersma, il constate l'étendue des bombardements de la ville. Une première esquisse date de 1947, le chef-d'œuvre fut inauguré le 15 mai 1953. L'effort de tout ce travail se voit reconnu. Une grande rétrospective de son œuvre est organisée au Musée d'art moderne de Paris en 1949, que dirige Jean Cassou, et il obtient à la Biennale de Venise, l'année suivante, le Grand Prix de Sculpture.

Zadkine demeure un créateur et un chercheur. Les jeux du vide, de la transparence et de la multiplication des formes le fascinent. Portant en lui, sans doute, le souvenir de *Laocoon* de 1930, forme tumultueuse, comme le voulait le thème, avec des enroulements, des vides, des corps entremêlés, des bras qui se dressent et d'autres recherches monumentales d'un même esprit formel, il travaille en terre et en plâtre des compositions, telles *La Naissance des formes* et *La Forêt humaine*. Ces groupes humains agités, complexes, créent des réseaux ascensionnels,

¹⁶O. ZADKINE, cité in : S. LECOMBRE, *op. cit.*, p. 408.

¹⁷O. ZADKINE, cité in : G.-L. MARCHAL, *op. cit.*, p. 112.

proches d'une végétation ou d'une *Germination*, titre d'ailleurs d'une œuvre de 1948.

Ces compositions comportent presque autant de vides que de pleins, sortes de murs humains ajourés, qui séparent un espace de l'autre, mais où la lumière s'infiltré et se révèle sans cesse mouvante selon le lieu du spectateur et le niveau de l'éclairage. La notion d'équilibre de la sculpture est mise en cause par la fragmentation des formes et les effets lumineux, mais si elle est remise en question c'est qu'elle existe. Cette thématique se prolongera en diverses variantes dont on trouve les échos, dans les années soixante, avec *La Demeure* ou *Le Retour du fils prodigue*.

La permanence de certains sujets affirme également le souci de recherches expressives et formelles. Par exemple, l'image du poète mythique Orphée, « le thème le plus essentiel à son être », selon Bram Hammacher, en effet : « Je viens de finir mon cinquième Orphée, qui est ma maladie et qui ne me lâche pas »¹⁸, écrit-il en janvier 1959 à son disciple Gaston-Louis Marchal. L'homme, au départ, tenait sa lyre entre ses mains, comme un instrument dont il jouait ; le corps, cette fois, est ouvert en deux et les cordes de la lyre jaillissent en lui et de lui. Il est devenu l'instrument dont il vit. L'éclatement formel d'Orphée exprime celui de son chant.

Zadkine reprit aussi le thème du Christ qu'il avait déjà traité de manière monumentale juste avant la guerre. Après celle-ci, il voit aux Arques, un grand ormeau qu'il achète et dans le mouvement de l'arbre perçoit la sculpture à faire : « lentement le *Christ* apparaît mais il y a encore beaucoup à faire », écrit-il à un ami. L'œuvre filiforme, les bras dressés, mesure cinq mètres cinquante et répond à la question : « étais-je encore capable de créer quelque chose, de *faire* avec mon cœur, ma tête et mes dix doigts ? » L'artiste et l'ouvrier passent leur « examen » et la taille du bois lui apporte, confie-t-il, « une sorte d'exaucement du corps et de l'âme mêlés, comme le soir, dans l'amour »¹⁹.

En 1955 se pose le problème de Van Gogh, dont on ne connaît que les autoportraits. Zadkine souhaite créer une sculpture qui représenterait l'homme, l'artiste et leur aventure commune dans la quête tragique qui fut la leur. Plusieurs essais « le

¹⁸ A. M. HAMMACHER, *Zadkine*, Paris, 1961, s.p. ; O. ZADKINE, cité in : G.-L. MARCHAL, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹ O. ZADKINE, cité in : S. LECOMBRE, *op. cit.*, p. 496.



Fig. 32. – Ossip Zadkine, *La Forêt humaine*, 1960-1961. Bronze. Jérusalem.

microbe Van Gogh me tient bien » écrit-il en février 1956²⁰, plusieurs figurations en bustes, assis puis debout, avant que s'achève le monument à Auvers-sur-Oise où Vincent devait se donner la mort. Droit et portant son attirail de peintre, plus grand que nature, il s'impose et sera inauguré en juillet 1961.

D'autres lieux réclament la présence de Van Gogh, la ville de Zundert en Hollande où le peintre vit le jour et Saint-Rémy de Provence où il fut interné. Zadkine conçoit pour la première, en 1963, un monument qui unit, au propre et au figuré, les deux frères Vincent et Théo et qui sera inauguré l'année suivante par la reine Juliana, pour la seconde un buste très sobre représente l'artiste tenant une lettre de son frère.

Le temps s'écourte pour Zadkine, il subit des interventions chirurgicales et souffre de problèmes respiratoires, mais il travaille toujours, il agrandit et exécute une nouvelle version de *La Forêt humaine* pour la Fondation Van Leer à Jérusalem (fig. 32), mettant ainsi un point final à cette lignée de sa statuaire entamée près de trente ans plus tôt avec son *Laocoon*. Il s'intéresse aussi à des éléments décoratifs destinés à l'architecture contemporaine.

Des rétrospectives de son œuvre fleurissent de Cologne à Arnhem et de Londres à Zurich, mais en octobre 1967, il écrit à son ami et confident Gaston-Louis Marchal : « je détourne ma tête donc pour ne pas voir mon ombre dans les flaques d'eau » et ajoute « Pauvre cœur humain ! Il n'est plus fait pour être battu sur l'enclume du bel aujourd'hui »²¹. À la veille d'une exposition de ses gravures et lithographies, qui se comptent par centaines, à la Bibliothèque nationale de Paris, il est transporté d'urgence à l'hôpital et meurt le 25 novembre 1967.

L'œuvre demeure et démontre, aujourd'hui plus que hier encore, que « l'artiste ne crée pas parce que la vie le déçoit mais il crée, justement, parce que la vie et le réel l'intéressent (...) Ayant découvert l'émouvant, l'artiste éprouve d'abord le choc troublant de la découverte puis, ensuite, le besoin de crier, d'exprimer ce qu'il a trouvé, de faire connaître à tous cette eau vive qu'il a su puiser aux sources mêmes »²². Tel fut le credo du sculpteur, de ce petit homme volubile mais profond, de ce grand inventeur de formes humaines et drues.

2004

²⁰ O. ZADKINE, cité in : G.-L. MARCHAL, *op. cit.*, p. 160.

²¹ *Ibid.*, p. 231.

²² *Ibid.*, p. 139.

Pour saluer Gust Kulche

Bourru, mais chargé de vie, aimant les belles éditions et caressant de la paume le dos d'une reliure, Kulche a consacré un quart de siècle à créer, sans prétention ni complexe, du bloc massif, que la volonté arrondit, au cristal que la pointe fine incise.

Comme d'autres sans doute, mais à l'inverse des autres. Ce n'est pas la ligne de partage de l'adolescence au romantisme qu'il transgresse pour prendre possession du monde par l'imposition des formes ou à travers un réseau d'aquarelles, mais la fin d'une vie qu'il meuble en force de réflexions, d'amitiés et de tracés multiples.

Ce Hollandais n'a pas eu le destin d'un Vincent. Il ne l'a pas cherché, ni ressenti l'urgence. Il s'est nourri du monde, alliant la curiosité au pragmatisme, brassant des affaires et des cultures, séparant le bon grain de l'ivraie selon son goût, tranchant dans le vif (fig. 33).

N'éprouvait-il aucun doute ? C'était là un problème qu'il ne traitait qu'avec lui-même. Fallait-il violenter ce nœud de bois, contredire les strates d'une pierre, rompre

Fig. 33. – Jean-Paul Laenen, *Mon ami Gust Kulche*, 1991. Pastel. Collection privée.

avec la nature ou apprivoiser une tige sauvage? L'homme mûr entend souvent mieux la voix des choses, tout comme il sent, avec plus de sûreté, quelles sont les voies prioritaires. Le temps lui manque pour tenter le jeu des expériences mais lui consent, par humanisme, le sens de l'accomplissement.

Gust Kulche a donc élaboré, dans un certain silence, une œuvre de pesanteur et de diversité. Des volumes aboutis, à l'image de l'homme qui vous offrait, à l'accueil, sa pensée en se touchant le front. Il vouait à ses amis sa droiture et son attention par un signe, par un verre gravé.

L'opacité du granit, le poli du bronze, les nuages de l'aquarelle, le son du diamant traçant sa ligne, tous les domaines où la main peut exercer son pouvoir de communication, par la pratique de l'artisan, exerçaient sur lui une fascination. Mais l'amateur qu'il fut toujours devint, de regards en conquêtes, un créateur de plein droit.

La courbe d'une vie peut être ainsi portée vers l'ascendance.

1995

Delvaux marqué d'irréel

Au nombre des courants qui traversent le siècle, le Surréalisme, en littérature et en art, fut l'un des plus intenses, éveillant ou fécondant de multiples rivages. Paul Delvaux est-il de ceux-là ? Il acceptait le terme, mais sans le revendiquer. Son objectif était poétique, tout comme Magritte, quoique les deux hommes fussent différents et les œuvres très distinctes, *L'Empire des lumières* visant à la révélation, *Les Phases de la lune* à la récitation.

Parlant un jour d'autrui, Delvaux me disait : « Le Surréalisme ne doit pas se sentir, il doit être intégré dans l'appareil poétique du tableau ». L'appareil poétique. Cette terminologie indique clairement qu'il ne s'agit pas d'une « rencontre fortuite » ou d'un « automatisme psychique pur », mais bien de confrontations ou d'alliances concertées. Serait-ce la caractéristique d'une branche du Surréalisme belge, admise tardivement, en 1942, par André Breton au sujet de Magritte qui, lui, se réclamait du mouvement ?

Chez Delvaux, le Surréalisme ne se révèle qu'au second degré. Il atteint l'artiste en 1934 après dix ans d'existence, à travers des composantes, Giorgio de Chirico, ou des déviants partiels, René Magritte. Le premier, Chirico, par l'image plus que par la métaphysique, sera le détonateur qui détruit le barrage intérieur et inhibant, qui délivre de la mode du temps, tout aussi dominante.

La conversion, mieux la confession, devient possible, charriant avec elle tout un passé pictural qui va des maniéristes du XVI^e siècle aux symbolistes de la fin du XIX^e, d'un triptyque anversois affecté aux évocations d'un Montald. Delvaux prend

place en fait dans la grande tradition de l'irréalisme, à la suite des *Fleurs animées* de Grandville ou de *l'Île des morts* de Böcklin.

La culture et le vécu se mélangent, rêves d'adolescent ou d'évasions, problèmes de puberté, soif d'affirmation et souci d'architecture, mythologie de l'Antiquité, fiction de Jules Verne, les préludes de l'amour, la conquête de l'autre, les croisements sans feux et sans regard, la *Belle Rosine* de Wiertz, le vide d'une salle d'hôtes éclairée par Spilliaert.

Par l'action du Surréalisme, Delvaux conquiert sans doute sa liberté, l'affirme par des rencontres délibérées et non inattendues, et, des années durant, il redistribuera les rôles de son théâtre intérieur pour charmer l'esprit. Le dessin et l'aquarelle éclatent et vibrent, en leurs meilleurs moments, jouant la couleur et le mystère ; les toiles se veulent un monde dévoilé et, si les grands rêves n'ont pas besoin de grands supports, l'évidence de l'artiste vainc souvent la surface.

Une conjugaison d'éléments épars, du quotidien ressuscité ou du rêve, le jeu d'un vocabulaire donné, dont le peintre définit et rehausse le sens, évoquent davantage un temps retrouvé que des combats d'avant-garde. Delvaux instille plus qu'il ne surprend. Et puis, faut-il baguer les artistes comme on baguerait des colombes ?

1997

Les carnets de Paul Delvaux

Un carnet de croquis est un agenda artistique en quelque sorte. Il enregistre les rencontres du peintre et d'un sujet. Le carnet est aussi un journal de bord où se trouvent consignés les affaires en cours, à entreprendre, et les problèmes plastiques qui se posent. On peut y suivre les sentiers du temps, à travers le hasard des circonstances ou des habitudes, et la volonté d'une recherche ou d'une espérance. Il rend visible l'évolution du savoir-faire et la permanence des idées et du rêve. La vertu d'un carnet est de maintenir une durée, feuillet après feuillet, et d'empêcher que des instants majeurs ne s'envolent. Il concentre les étapes d'un chemin parcouru, permet donc les retours en arrière et offre la possibilité de juger objectivement, puisqu'il y a recul, de l'importance d'un fait. Il garde le souvenir et donne, dès lors, l'occasion d'un point de départ, librement choisi ou réfléchi, sur un cheminement nouveau et personnel.

Le croquis d'artiste n'est pas la simple notation ébauchée sur le vif, que renseigne le dictionnaire ; il s'appuie sur le vécu de celui qui le trace, d'une part, et traduit, de plus, l'attention particulière de cet individu. Si le croquis est la conséquence d'une sollicitation du monde extérieur ou le rappel d'un souci que l'on porte en soi, il est également un monde en puissance, un univers en formation, il peut être le big bang d'une œuvre ou d'un tableau à venir.

Un dessin ne se limite pas à l'appréhension d'un environnement et sa restitution fidèle, il se manifeste aussi chez un créateur en qualité d'encéphalogramme et de cardiogramme. On sait

l'ampleur du registre et l'infinie richesse de l'art graphique. Le trait, s'il est l'outil essentiel de toute aventure plastique, devient à chaque étape, et de manières diverses, une fin en soi qui, à chaque fois, peut ancrer l'intérêt.

Les carnets de Paul Delvaux se révèlent, dès lors, d'une importance évidente. L'artiste lui-même leur accordait un grand prix, comme celui que l'on porte à des souvenirs précieux, à des heures cruciales, à des moments où les choses de l'existence aboutissent et, *a contrario*, d'où elles peuvent démarrer. Non pas une anthologie de morceaux choisis qui figurent la perfection et le succès, mais bien celle des instants saisis dans la courbe même de leur devenir. Et, puisqu'il s'agit de Delvaux, il faudrait parler des phases de la vie et aussi des phases de la lune, car il ne cesse jamais de conjuguer le réel et le rêve.

Le peintre m'en a souvent parlé et ne cachait pas ses pensées à leur égard malgré sa pudeur quant à lui-même et à son œuvre, avant qu'une certaine gloire n'advienne. Sans doute craignait-il, plus que tout, leur dispersion ; aussi fit-il don à l'État belge, en février 1976, de cinquante-sept carnets s'échelonnant entre 1916 et 1974. Ce remarquable ensemble, que j'eus l'occasion d'étudier alors, fut partagé entre la Bibliothèque Royale Albert I^{er} et les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en 1984¹.

Ces carnets représentent une sorte de palette du sensible, du formel et des images ; ils sont le dépositaire précieux qui recueille les reflets de la première émotion ou de l'idée première, l'endroit où la gamme s'élabore, où le thème se conçoit. Le monde extérieur s'y voit capté, l'imaginaire vient y éclore. Le carnet de croquis est, chez Delvaux, le lieu de délivrance du rêve éveillé qui caractérise l'artiste. Le dessin est le frémissement d'une réponse, pourrait-on dire, alors que le tableau est le composé d'une narration. Au second la recherche, au premier le dialogue.

Le dessin, l'aquarelle sont souvent, pour l'amateur, des témoins plus immédiats, plus parlants. La nervosité du trait, son méandre, sa précision sont plus proches de la confiance que du discours. Spontané, le tracé peut naître du désir d'une notation, répondre à une nécessité, se prendre au jeu, se développer par enchaînement, grandir, devenir une œuvre portant vie en soi. De

¹ Cette décision fut prise par le Ministre de la Communauté française en date du 9 novembre 1981, et les deux institutions – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB) et Bibliothèque royale Albert I^{er} (BR) – en devinrent détentrices en avril 1985.

Fig. 34. – Paul Delvaux, *Gare du Luxembourg*, 1922. Crayon sur papier.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

même l'aquarelle, dans l'urgence du faire, est directement expressive. Delvaux associe souvent l'un et l'autre, ainsi que l'encre et le lavis. Le tableau, par contre, est davantage concertation ; il gagne sans doute, en structure, une durée que le dessin et l'aquarelle ne retiennent que dans l'instant.

L'œuvre de Delvaux se divise en deux temps : le vif, le vécu, et le donné à voir. Les carnets sont révélateurs du développement de sa thématique personnelle dans ses trois composantes majeures : les gares, les femmes et les squelettes. Pour les uns comme pour les autres, des sites variés et de nombreuses interférences et conjonctions. Les carnets en fournissent les approches, en démontrent les recherches, en expliquent les rapports.

Les gares sont des architectures, mais aussi, par le circuit des rails, un but à atteindre, un lieu de passage, une salle d'attente et la réalité qui s'éloigne (fig. 34). Les femmes, semblables et non identiques, puisqu'elles présentent un théâtre de gestes, sont charnelles, désirables et répétitives, mais offertes ou égarées, elles ne semblent que saisies par elles-mêmes. Les squelettes sont de fines constructions qui miment, avec justesse, les épisodes de la vie ; venus du fond des temps et du fond de la chair, ils habitent à jamais tous les temps à venir.

Et ce monde, s'il prend des attitudes, s'imbrique et s'accroît d'objets et de décors, d'ici et d'ailleurs, dans l'histoire et l'espace, du quotidien et de l'étrange, en un certain ordre mêlés. Les carnets présentent des sources et des confrontations, la mise au point du détail et l'esquisse de l'ensemble. Ils rendent compte du déroulement de l'œuvre à travers le discontinu du travail et du songe, et se révèlent donc des jalons, les pierres blanches du parcours d'un grand peintre.

Des interruptions existent cependant, ou des lacunes, de 1917 à 1920, en 1927 et 1928, de 1933 à 1935, de 1937 à 1941, en 1944 et 1945, 1950 et 1951, 1954 et de 1966 à 1973, tout au moins si l'on tient compte des indications données par l'artiste. Les carnets conservés sont sans doute incomplets, les feuilles étant souvent libres, et il est vraisemblable que certaines d'entre elles furent extraites en vue de travaux ultérieurs, ou peut-être détruites ou données.

Aucun systématisme dans les formats – à la base même les carnets ne sont pas identiques –, ni dans la technique : encre de Chine et de couleur, plume, crayon, craie noire, fusain, aquarelle, lavis, gouache, stylo à bille, huile parfois ; ni dans les thèmes, si ce n'est qu'une chronologie gouverne en l'occurrence, et que les sujets suivent le cours des recherches, en annonçant souvent l'éclosion d'un thème. Ainsi l'idée du Musée Spitzner, qui ne s'accomplit pleinement qu'en 1943, anime-t-elle déjà, étrange et morbide, les deux carnets de 1932², où plusieurs dessins, mêlant les sujets de trois tableaux détruits – *L'Homme orchestre*, *La Vénus endormie* et *La Caissière* (1932 et 1933) – ainsi que l'aquarelle de 1934³, l'étudient en détail.

Le thème de la femme nue, regardée ou convoitée, est déjà présent en 1930 (fol. 48, 59, 60) (fig. 35). Deux ans plus tard, il se cristallise autour du Musée Spitzner nommément cité dans le second carnet de 1932 (fol. 9, 47)⁴. Des personnages de l'univers de Delvaux habitent aussi les carnets bien avant qu'ils n'investissent les peintures ; il en est ainsi du squelette en 1925-1926 (fol. 37) et du savant, homme en redingote, aux lunettes rondes, l'air absent ou étonné, que l'on trouve dans le même carnet (fol. 43 à 45)⁵.

² MRBAB, inv. 10683 et 10684.

³ *Le Musée Spitzner*, Liège, Musée de l'Art Wallon.

⁴ MRBAB, inv. 10682 et 10684

⁵ BR.

Fig. 35. – Paul Delvaux, *Croquis de personnages*, 1932. Crayon sur papier.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Richesse donc et diversité de ces sources et références car, si elles annoncent la naissance d'un sujet et son élaboration, elles témoignent aussi de la permanence de l'inspiration et parfois même de ses résurgences. Ainsi *La Conversation*, qui réunit une femme dénudée et un squelette en 1944, tous deux en position identique, réapparaît-elle en variante dans un carnet de 1947-1949 (fol. 12)⁶. L'idée de cette femme et de son double est en soi une image forte, cousine d'ailleurs de celle d'Antoine Wiertz, et son succès devait naturellement justifier sa reprise.

Les carnets montrent aussi l'évolution du style de l'artiste et la conquête de sa personnalité. Ils accompagnent ou précèdent forcément celles de l'œuvre picturale. En 1916, il ne faut s'attendre qu'à des travaux scolaires ou académiques, au crayon ou à la plume, des études d'architecture et d'éléments décoratifs, témoins de sa fréquentation de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, mais aussi de ses qualités, puisque le dessin d'un chapeau est noté « T Bien 9/10 » (fol. 9 verso)⁷!

Dès 1921, les dessins au crayon gras, noirs, très appuyés, tout en restant vibrants, sont des croquis pris sur le vif pour la plupart, en fonction de tableaux à réaliser ; ils traduisent un désir et un sens de la composition et la recherche d'effets perspectifs par le jeu du noir et blanc. Quelques influences cubistes n'atténuent pas le sentiment général d'émotion, mais répondent peut-être au désir d'asseoir la composition avec autorité et de traiter avec intelligence les rapports du crayon et du papier. L'année suivante, le tracé se fait plus léger ; l'usage de l'estompe, des frottis et de fines hachures révèle un souci de la nuance des gris. Si l'esprit du dessin se modifie, il n'affirme aucune volonté systématique. « Être très simple », note Delvaux sur une feuille représentant « La charrette au bois » (fol. 8)⁸. La vigueur n'est pas absente pour autant et, dès 1925, des accents expressionnistes se font jour qui se répercuteront, à la fin des années vingt et au début des années trente, dans la peinture. « De 1929 à 1936 s'écoule une période expressionniste, confirme Suzanne Houbart en parlant des dessins, qui s'accroît aux environs des années 1930-1933 »⁹.

⁶ MRBAB, inv. 10680.

⁷ BR.

⁸ BR.

⁹ S. HOUBART-WILKIN, *Le dessin de Paul Delvaux*, in : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts*, 1966/3, p. 192.

Le carnet daté 1936 montre des dessins à la plume d'un esprit différent, moins soucieux de capter le réel que désireux de traduire des attitudes¹⁰. On y trouve des essais de compositions à peindre, mouvements et mises en place de personnages et d'éléments. Le carnet de croquis devient un carnet d'études et l'on pourrait citer, à cet effet, André Malraux : « Le vrai croquis est une note ; l'esquisse d'expression, une fin »¹¹. Faut-il rappeler aussi qu'en 1936 Paul Delvaux a enregistré le Surréalisme et fut frappé par les œuvres de Chirico et de Magritte, mais il faut souligner – et le peintre me précisait encore en 1980 – que « le Surréalisme ne doit pas se sentir, il doit être intégré dans l'appareil poétique du tableau »¹².

Vers 1942, la recherche du détail réaliste se révèle à nouveau dans des études méticuleuses de squelettes, alors que, par ailleurs, le dessin se veut souvent fin et rapide, étayé par des touches de lavis dans l'approche des compositions. Au lendemain de la guerre, celles-ci se multiplient en fonction des tableaux à naître et, vers 1957, se manifeste une orientation vers des formats élargis et panoramiques. Huit ans plus tard environ, le dessin se travaille en petits traits fins, plus légers, son intensité décroît.

Si l'évolution du dessin annonce et reflète celle des peintures, les dates indiquées par l'artiste sont sujettes à caution. Ainsi dans un carnet de 1974 trouve-t-on, parmi les dessins relatifs aux *Vestales*, une feuille datée « Tarquinia 27.5.1972 » (fol. 9)¹³. Le tableau fut d'ailleurs peint cette année-là. Il s'agit donc d'un carnet qui couvre une plus longue période et non le fait que Delvaux aurait repris le thème deux ans plus tard. Une étude approfondie et précise des carnets s'impose donc pour déterminer certaines séquences.

Les sujets traités sont évidemment d'excellents guides. Au commencement, c'est la ville et certains lieux bruxellois en particulier : la place Sainte-Croix, la gare du Luxembourg, le Musée Wiertz, la rue Royale, Auderghem, Boitsfort, les quartiers industriels, la banlieue ... – « Je suis un faubourien », dira-t-il¹⁴ –,

¹⁰ BR.

¹¹ A. MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Genève, 1947, p. 64.

¹² Ph. ROBERTS-JONES, *Paul Delvaux*, in : G.-H. DUMONT (dir.), *Belgique. Des Maisons et des Hommes*, Bruxelles, 1980, p. 41.

¹³ BR.

¹⁴ Ph. ROBERTS-JONES, *op. cit.*, p. 35.

mais aussi la mer et la province, Zeebruges ou Huy, le littoral ou les bords de la Meuse ; des personnages : le lampiste, une ménagère, une jeune fille malade, un marchand de frites, des couples et des groupes ; et aussi le temps qu'il fait : l'orage, temps de pluie ; le moment de la journée : un dimanche après-midi, faubourg le soir... Si les sites sont souvent précisés et identifiables, tel en 1922¹⁵ « Le petit jardin sous la neige, 15 rue d'Écosse » (fol. 10) où il habite, il esquisse, trois pages plus loin, un « Paysage imaginaire » (fol. 13) ... Nombreux sont les dessins accompagnés de jugements ou de commentaires : « pour petite toile » (1921, fol. 14), un personnage est noté « très mauvais » (fol. 51), « Le style ! à revoir ! » (fol. 50)¹⁶. Ces autocritiques ne se limitent pas aux œuvres de jeunesse, en 1964 encore des croquis sont sèchement commentés par un « mauvais » ou un « nul » (fol. 10, 14, 16)¹⁷.

La gare du Luxembourg qui sera le sujet de plusieurs tableaux, dont quatre en 1922, connaît une première esquisse en 1921 (fol. 9)¹⁸ et sera longuement travaillée, quant aux détails et à la mise en page, au cours de cette année et de l'année suivante. Naturaliste au départ, Delvaux se rendait à bicyclette à la gare pour y faire des croquis, parfois annotés, sur le motif : « j'ai fait comme je l'ai vu », se souvient-il¹⁹. La fascination exercée par ce contexte ferroviaire aurait pu être une simple anecdote ; ce devint, au contraire, une préoccupation constante dont la poésie se prolongera à travers de multiples parcours et aiguillages jusqu'au *Train du soir* en 1957, dont on trouve les signes avant-coureurs dans un carnet de 1955 (fig. 36) (fol. 37, 38, 40)⁽²⁰⁾ et au *Voyage légendaire* de 1974, présent dans le carnet de l'année pour sa partie droite (fol. 27)²¹.

La femme dénudée, regardée, offerte, trouve sa première évocation en 1921, quoique figurée avec maladresse, la féminité y est cependant soulignée (fol. 46)²² ; la fille de bar en 1922 (fol. 12)²³ dévoile un sein, et une femme au miroir, dont le thème

¹⁵ MRBAB, inv. 10681.

¹⁶ BR.

¹⁷ MRBAB, inv. 10699.

¹⁸ BR.

¹⁹ Ph. ROBERTS-JONES, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ MRBAB, inv. 10692.

²¹ BR.

²² BR.

²³ MRBAB, inv. 10680.

Fig. 36. – Paul Delvaux, *Train en gare*, 1957. Encre sur papier.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

sera repris en peinture en 1936 et dans l'après-guerre, apparaît la même année (fol. 26 à 29)²⁴. Le thème de la femme et des femmes prendra le développement majeur que l'on sait, marmoréenne, fleurie, végétale, endormie, en attente, « d'un geste sans sujet » précise Jacques Sojcher²⁵, enlacée à une autre – le thème des lesbiennes remonte à 1929, nommément citées par Delvaux au fol. 31²⁶ –, la femme et l'homme distrait, elle nue lui habillé. L'érotisme s'accroît lorsqu'elle prend la pose, en écartant une jambe, de la *Vénus endormie* (carnet de 1929, fol. 24 et 32)²⁷ et crée le climat sensuel de *La Voix publique* (1943). *Vierges sages* aussi, elles portent des lampes (1946, fol. 79)²⁸ ... Les variations sont à la fois multiples et répétées par la présence d'une anatomie par trop parfaite et pourtant sexuellement précise, « Elles tranquilles et plus belles d'être semblables », disait Paul Éluard²⁹.

²⁴ MRBAB, inv. 10680.

²⁵ J. SOJCHER, *Paul Delvaux ou la passion puérile*, Paris, 1991, p. 48.

²⁶ BR.

²⁷ BR.

²⁸ BR.

²⁹ P. ÉLUARD, *Exil*, in : *Œuvres complètes*, (Pléiade), I, 1968, p. 1004.

Fig. 37. – Paul Delvaux, *Étude de squelettes*, 1955. Encre sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

La précision du squelette se développe au cours des années quarante par des études (1942, fol. 1 à 9)³⁰ pour le *Musée Spitzner* et le *Squelette assis* de l'année suivante, et ses architectures macabres ne cesseront de s'animer jusqu'à l'*Ecce Homo* de 1957. Les carnets témoignent de l'étude poussée des détails, tel celui des crânes en 1955 (fol. 1 à 36 avec intervalles)³¹ (fig. 37). Si le squelette s'exprime dans des scènes religieuses, il préexistait, en tant que tel, dès 1925-1926 et l'on peut, par ailleurs, relever des sujets religieux dans les carnets de 1921 (fol. 11 et 12) et 1923 (fol. 5 à 9)³². La résurgence du thème fut la conséquence d'une visite que l'artiste fit au Musée des Sciences naturelles pendant la guerre³³. Un phénomène de déclenchement se produit donc au hasard du quotidien, des découvertes et des rencontres, encore faut-il qu'un esprit poétique s'y accorde. « Chez Paul Delvaux, la main ne cesse, d'évidence, de dessiner », notait Jacques Meuris en 1977³⁴.

Des croquis saisissent les dispositifs d'un décor ou le schéma d'un thème, la notation graphique capte une figure, un mouvement qui deviendra motif d'un spectacle entrevu. Au crayon ou à l'encre, la main enchaîne le trait au trait, accouple le wagon au wagon dans un train qui s'ébranle. Et le rêve aussi s'enclenche, éveillant ses fleurs, sa faune, ses paysages, et donne vie à cet autre réel³⁵. Paul Delvaux est un poète par l'image qu'il crée, un artiste par son écriture, du dessin à l'aquarelle, du tracé aux voiles et aux transparences.

1997

³⁰ MRBAB, inv. 10688.

³¹ MRBAB, inv. 10692.

³² BR.

³³ S. HOUBART-WILKIN, in : M. BUTOR e.a., *Delvaux*, Bruxelles, 1975, p. 294, et B. EMERSON, *Delvaux*, Anvers, 1985, p. 108-111.

³⁴ J. MEURIS, *Paul Delvaux et le dessin*, repris in : *Sept dialogues avec Paul Delvaux*, Bruxelles-Paris, 1987, p. 99.

³⁵ Ph. ROBERTS-JONES, *La poésie de Paul Delvaux*, in : catalogue *Hommage à Paul Delvaux*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1977, s.p.

Lismonde, traits et nuances

À une époque, la nôtre, où la recherche en art ne connaît aucune limite, où tout se mêle de l'émotion à la trouvaille, où l'innovation et le jamais vu existent pour eux-mêmes, il peut être intéressant de revisiter un espace précis, celui du dessin, et contempler dans ce domaine l'accomplissement d'une expression artistique.

En perpétuelle mutation de la densité vers l'envol et réciproquement, refusant l'effet et toute gratuité, Lismonde a porté l'art du dessin au sommet d'un art en soi, qui se suffit par l'orchestration du trait et des teintes, lui accordant des vertus monumentales, d'infinis raffinements musicaux, une poésie intense, des souvenirs de son enfance, des êtres qu'il aimait, humains et animaux, conjugués de rêves et d'architectures transposées ou imaginaires.

Les mots employés dans cette assez longue phrase énumèrent les sources et le parcours qui ont permis à Jules-Clément Lismonde, né à Anderlecht le 14 mai 1908, de mener à bien sa conquête de la page blanche par le dessin, et principalement par le fusain, de manier intimement le noir et le blanc, et de régner sur un empire de lignes et de nuances.

Si l'œuvre est la conséquence de recherches, de remises en question, d'une quête toujours insatisfaite, d'une « crainte de la répétition » affirmée¹, ses inquiétudes profondes sont à la base de la richesse et de renouvellements du vocabulaire expressif de

¹ LISMONDE, *Conversation avec Philippe Roberts-Jones*, Gerpennes, 1992, p. 24.

Lismonde au sein d'un style qui ne tardera pas à affirmer, par contre, son esprit. À côté de cette volonté de travail qu'il pratiquera, presque jusqu'à sa mort le 12 mars 2001, il y a aussi « une part d'influence qui se situe très loin dans l'enfance ».

Son père s'adonnait au dessin en amateur et « avait un sens étonnant de l'élégance du trait ». Lismonde précise : « un dessinateur proche de moi, la plume à la main, l'encre de Chine, le papier, tout cela a joué un rôle important »². Les modèles étaient déjà les journaux illustrés du temps et les croquis de Steinlen, Poulbot, Sem ou Abel Faivre. Le père et le fils collaboraient, l'un se chargeant de camper les personnages, l'autre de planter le décor, et la mère « caressait le dessin par des touches d'aquarelle tout en finesse ». En 1992, le fils conclut encore : « Voilà le point de départ : le milieu familial, mon père et ma mère et les caricaturistes français de l'époque »³.

Lismonde entre à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles en 1924, où il subit l'enseignement d'Alfred Bastien, Paul Mathieu, Jean Delville, Ernest Fabry et, s'il obtient un premier prix de paysage dans la classe de Mathieu, il avoue qu'« ils ne m'ont pas influencé, je n'avais aucune possibilité de m'orienter dans leur courant »⁴. Plus fécondes seront les heures passées à la bibliothèque, où il découvre les petits maîtres hollandais, Rembrandt à l'évidence, mais aussi Carrière, mais aussi Daumier. Est-ce Daumier qui lui révèle le théâtre ? L'inverse sans doute. La scénographie, qu'elle soit théâtrale ou celle du cinéma muet, l'enchanté et le conquiert avant tout par son caractère dramatique, ses oppositions d'ombre et de clarté.

La nature l'attire, elle aussi, et il arpente le Pajottenland en compagnie du paysagiste Edgar Bijtebier, entre autres, et l'apport de ce dernier l'enrichira davantage que les cours académiques. Il peint également et ramène à l'atelier des croquis qu'il retravaille, épure et transforme en fusains de grand format, tel *Face au ciel* (1931, Fondation Lismonde) où un moulin décentré affirme sa charpente et la croix de ses ailes que menace la houle des nuages. La force est là, le romantisme aussi.

Le souci du noir et blanc l'emporte ; mais matériellement, un diplôme de professeur de dessin dans l'enseignement moyen s'impose. Décerné par le Jury central en 1931, l'artiste sera tenu

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

de se vouer à cette nouvelle tâche. Ce ne fut heureusement qu'un entracte. Non qu'il délaisse ses jeunes élèves, il enseigne jusqu'en 1963 ; mais revenu à son chevalet, il estime qu'il faisait fausse route : « mon art était très intérieur mais la technique manquait de vigueur. (...) Du jour au lendemain, j'ai abandonné cet art littéraire, presque illustratif, pour m'engager dans une conquête du dessin pour le dessin. C'est-à-dire une feuille de papier, un fusain et la main (...). Il s'agissait de résoudre le conflit entre moi et la feuille de papier qu'il fallait dominer par le trait »⁵.

Et ce que Lismonde nomme sa période figurative « commence vers 1934 et s'est poursuivie jusqu'en 1950 »⁶. Elle ne sera pas uniforme pour autant. La mise en page, les accents du fusain, la force du sujet même, démontrent cette volonté d'ascendance de l'artiste, ainsi le *Canal* (1945) ou *Cale sèche* (1947), ou encore des vues de ville ou des paysages industriels de Charleroi, Amsterdam, Dordrecht ou Anvers, en fourniraient la démonstration (fig. 38). Les modifications de style et de technique sont à la fois plus logiques, subtiles et mesurées, que ne peut l'expliquer la présente évocation.

Ce préalable permet un bond en avant. Et voici *Balcon I* (1952) du Stedelijk Museum d'Amsterdam. Ce dessin marque l'ouverture à une série d'œuvres qui s'intituleront *table*, *terrasse*, *nature morte* ou *balcon* agrémenté d'un chiffre, œuvres méditatives où les éléments figuratifs deviennent des points de repère, des jalons, qui ponctuent l'espace défini par une architecture de plans et de traits, non plus dynamiques comme ils l'avaient été précédemment, mais structurels de la composition qui cherche à occuper le mur, avec autorité, par sa construction plastique.

La matière devient essentielle et Lismonde parlera de « la musicalité des gris »⁷. Ainsi pour lui, évoquant le *Balcon*, « le sujet est la mer et le ciel, dira-t-il, c'est-à-dire un gris à côté d'un autre gris. Pour moi, le travail, la tendresse avec laquelle j'ai commencé ce dessin est né de la juxtaposition de deux valeurs »⁸. Période donc d'équilibre qui se prolongera pendant une dizaine d'années portant en elle les thèmes de *Port* et de *Chantier*, de *Sphères et polyèdres* ou de *Paysages italiens*, car Lismonde a découvert Rome et l'Italie en 1954.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

Fig. 38. – Lismonde, *Canal*, 1945. Fusain sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Cette découverte enrichit forcément sa sensibilité et aiguise le souci d'architecture. Ce goût de la composition sensible trouvera sa réponse naturelle et végétale à Linkebeek où sa femme et lui, deux ans plus tard, s'installeront dans une maison « Les Roches », entourée d'un large espace et d'arbres superbes, qu'il léguera un jour à sa Commune pour que puisse y vivre sa Fondation en un lieu d'équilibre. Préoccupation fondamentale chez Lismonde, et Michel Draguet précise : « L'architecture ne constitue pas un modèle, mais le fruit d'une sensibilité à l'espace qui prend la lumière pour moteur et la matière pour révélateur »⁹.

De matière en matière, de décantation en décantation, les nuancements et les rythmes l'emportent sur les éléments figurés. *Paysage III* de 1959 franchit le pas vers l'abstraction, qui prend le pouvoir, toute référence au monde extérieur ayant disparu, le mouvement l'emporte sur l'équilibre, tout au moins dans l'apparence ; ce qui permettait d'écrire : « cette alternance du romantisme et du classique, qui sera permanente, et dont le commun dénominateur sera toujours une tension sensible »¹⁰.

Cette tension, chez Lismonde, est la force, la vitalité de son œuvre. Elle maintient l'éveil et la mobilité ; par sa conscience, elle évite l'excès ; par sa présence, elle écarte la répétition. Son art aurait pu se figer en connaissant le succès : le prix Renato Carrain à la Biennale de Venise en 1958, celui du meilleur dessinateur étranger à la Biennale de São Paulo un an plus tard. Sa fidélité aux expositions nationales et internationales est exemplaire depuis les années cinquante, et le restera par une présence toujours consentie.

Lismonde reste néanmoins attentif à sa production : « Ensuite, dit-il, survient vers 1960 une période plus désordonnée, agitée. J'ai toujours la crainte de me répéter. La répétition est quelque chose que je fuis »¹¹.

La matière va donc se révéler dominante, richesse des taches, des frottis, des hachures, la densité du noir souvent l'emporte mais, sans exclusion, la lumière demeure. L'œil glisse du gris au noir, de l'opacité à la transparence, dans un cheminement sans obstacle ou limite définie, mais qui ne cesse, une fois l'œuvre pénétrée, de guider le regard. Le monde en expansion, qui est proposé, saisit celui qui le contemple.

⁹ M. DRAGUET et alii, *Lismonde*. Bruxelles, le Botanique, 1992, p. 35.

¹⁰ Ph. ROBERTS-JONES, *Lismonde*, Bruxelles, 1977, p. 14.

¹¹ LISMONDE, *Conversation avec...*, op. cit., p. 28.

Si, avec le temps qui passe, la spatialité s'impose, vers 1965-1970, avec son vocabulaire de lignes cette fois, d'obliques, d'arcs et d'arcatures, de perspectives accélérées, de galaxie sombre et de ponctuation, l'artiste maintient, si l'on peut dire, le cap. Lismonde déclare en effet : « Un dessin qui éclate retrouve toujours sa stabilité et son équilibre par la partie contraire qui est le blanc. Ce blanc, ce silence, doit soutenir les lignes désordonnées ou trop baroques et, par sa surface, calmer trop d'agitation »¹².

Cette démarche devient perceptible dès 1966 avec *En ut mineur* du Musée de Bruxelles. Titre musical et auquel l'esprit du dessin adhère car l'architecture et la musicalité sont deux composantes de l'œuvre de Lismonde. Dès 1971, l'espace s'affirme en tant que sujet (*Espace I, Espace II, Les Horizons d'ailleurs III*, 1973, *Itinéraire à trois dimensions III*, 1976) ; l'année 1977 fut très riche avec des thèmes tels *Espaces renoués* (fig. 39), *Espace en filigrane* ou les *Espaces concertés*. Lismonde inclut d'ailleurs dans ses titres, qu'il emprunte souvent aux poètes, les notions de sillage, de détours et de temps. Entre ces diverses notions existe une sorte de concertation. L'œuvre ne cherche plus à composer mais à s'ouvrir.

L'artiste poursuit ses mises au point à partir de très petits croquis qui se succèdent rapidement sur un support, n'importe lequel, une feuille de papier qu'il a sous la main, jusqu'au moment où il trouve le schéma qui lui plaît. Puis il attaque le support définitif qui s'est modifié du papier d'Arches au papier Japon. La finesse exclut tout travail en force, l'artiste travaille à plat, non plus au chevalet, mais à la table et tourne autour de celle-ci, visualisant l'œuvre en cours sous tous les angles. Et « autour d'un motif principal, souvent excentrique d'ailleurs pour accentuer la sensation de mouvement et d'espace, il situe des éléments satellites. Non pas des anecdotes ou des détails, mais des arguments plastiques qui soutiennent la composition et précisent les nombreux blancs qui, à leur tour, agissent comme support »¹³.

Telles sont, semble-t-il, les étapes d'une démarche qui aboutit à la création de paysages, de cosmogonies mentales, traduites dans le vif, le sensible, et que Lismonde ne cessera de mener à bien dans la diversité et le renouvellement de *Itinéraires à trois dimensions* (1976) et de *C'était Lully* (1976), architecture et

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ Ph. ROBERTS-JONES, *op. cit.*, p. 82.

Fig. 39. – Lismonde, *Les Espaces renoués*, 1977. Fusain sur papier de riz marouflé sur panneau. Collection privée.

musique à nouveau, jusqu'à la dernière décennie du siècle, avec, par exemple, *Alphabet d'un devenir* (1993).

Toutes ces œuvres sont d'un assez grand format, pour des dessins au moins, mais, vers les années quatre-vingt, on voit apparaître des feuilles de taille réduite. Ces petits formats proches du carré (19,5 × 21cm) sont le résultat d'une demande pour meubler ou rythmer les cimaises d'une exposition. La réponse de Lismonde est positive et donnera naissance à une approche différente du papier, à une sensibilité nouvelle du fusain et du crayon alterné, à un approfondissement du savoir, car il ne s'agit pas d'exécuter des réductions ou des fragments d'œuvres initialement conçues pour un autre format, mais bien, par la technique et la conception, d'accorder une même efficacité dans le rendu de l'espace, de traiter la feuille selon une autre échelle du sensible, à la fois précise, subtile, arachnéenne et poétique. Il prolongera ce

travail jusqu'à ce que ses yeux cèdent, mêlant parfois, par souci de visibilité pour lui, des accents de crayon de couleur.

Lismonde ne reculait pas devant des requêtes, proches de la provocation : demander des miniatures à quelqu'un qui ne rêve que de grands espaces ! Ce ne fut pas la seule fois cependant que l'artiste se vit confronté à des appels insolites. En 1960 déjà, par téléphone, à huit jours de l'ouverture de son exposition d'Amsterdam, on attend de lui des œuvres de petit format pour équilibrer la présentation ; Lismonde accepte la mise en demeure et invente ses *Signes* à l'encre de Chine sur feuille blanche. Les signes sont des tracés rapides, une détente du poignet, non pas une écriture, mais une sorte d'explosion graphique. Lismonde en exécute des séries, en détruit les trois-quarts, et ne garde que les heureuses rencontres de l'encre et du papier. Encore des richesses dans le registre qui est le sien : intensité et transparence, le noir, le blanc et les gris. La découverte des signes sera d'un réel secours pour développer certains autres domaines.

En 1977 Lismonde dit : « je vis aussi d'autres recherches »¹⁴. Les études mèneraient trop loin et, dans un éloge, accorderait un espace trop vaste à la périphérie par rapport à ce qui fut, pour Lismonde, l'essentiel : la maîtrise du dessin ou le triomphe du noir et blanc. On ne peut que mentionner, en premier lieu, la tapisserie et surtout celle exécutée selon le procédé nordique Rya, où la matière s'exprime et joue sur les épaisseurs et la longueur des brins de laine, où viendront jouer également les tonalités et même parfois la couleur (fig. 40).

La gravure et la lithographie le retiendront aussi, le groupe Cap d'Encre, fondé par notre confrère René Léonard en 1963, auquel il participe avec enthousiasme, des illustrations de poèmes, des lithographies qui le laissent un peu déçu, le jeu des encres ne répondant pas à son désir, mais aussi des vitraux et un essai de formes intégrées, en métal, pour une station de métro.

Cet homme grand, d'apparence placide et distraite, membre correspondant de l'Académie en 1975, titularisé en 1982, était un passionné en profondeur, que le doute souvent taraudait. Il savait rire, il savait écouter, l'amitié était pour lui une valeur essentielle, tout comme l'amour qu'il portait à la compagne de sa vie, mais l'idée fixe qu'il poursuivait fut toujours son art, son

¹⁴ *Ibid.*, p. 115-119.

dessin où la moindre parcelle de fusain se devait d'être essentielle au trait. Cette volonté était pour lui le sésame de la liberté.

N'affirmait-il pas : « Je dis souvent que, pour moi, une œuvre est une promenade, il faut pouvoir se mouvoir dans un dessin. D'où, l'évocation de la profondeur. Il faut que je puisse circuler en zig-zag, dans un lieu imaginaire (...) il faut que je me promène dans un paysage mental... »¹⁵. À nous de le suivre !

2004

¹⁵ LISMONDE, *Conversation avec...*, *op. cit.*, p. 40.

Retour à Louis Van Lint

Le silence de la mort ne doit pas être celui de l'oubli, s'il s'agit de Van Lint. En ce règne de la consommation, on use de l'art comme de tout autre denrée. La mode passe, on n'y pense plus.

Certes, il existe le temps du purgatoire, curieux phénomène qui jette un voile, et l'homme comme l'œuvre se distancient. Il y a aussi celui du deuil, où il s'agit d'abolir les liens concrets qui unissent à celui qui fut, l'œuvre peut alors renaître, prendre la place qui est sienne dans le déroulement de l'histoire.

Ces mouvements, ces étapes, qui diffèrent selon les rapports à l'homme, connaissance ou amitié, ou ceux qui se nouent à l'œuvre, du simple coup d'œil à la référence ou du regard à la contemplation, ont une durée que l'on ne peut définir. Ils varient d'un individu à l'autre au rythme des affinités, des découvertes, suivant le hasard des routes.

L'art est un chemin à la recherche de soi-même et rien, au départ, n'en fixe l'itinéraire. La connaissance même, si elle permet d'élaguer et suggère des relais, ne peut écarter l'aléatoire ou vaincre le choix. Deviner importe plus que de savoir. Aucun schéma ne vient cerner la création, car chaque objet perçu présente un possible dialogue. À prendre ou à laisser, encore faut-il être à un même niveau d'échange et de langage.



Fig. 41. – Louis Van Lint, *Broussaille*, 1960. Encre de Chine et lavis sur papier. Bruxelles, Musée d'Ixelles.

Louis Van Lint fut pour tous ceux qui ont suivi l'évolution de son œuvre, un artiste qui importe. Parti avec force et élan du figuratif, de *L'Écorché* même (1943), il avait dès le départ le goût du savoir-faire, le sens de la couleur et l'esprit des formes. « La Route libre », cette conquête qu'il voulut entreprendre, dès 1939, avec Gaston Bertrand et Anne Bonnet, fut entravée par la guerre et il fallut attendre, dans la difficulté et l'impatience, que l'Occupation se termine et que puisse naître enfin la Jeune Peinture Belge.

Ce groupe, dont il fut un meneur et dont l'existence fut brève (1945-1948), devait s'épanouir aux quatre coins de l'horizon pictural avec une intensité rarement connue et une spécificité propre, mais nullement régionale. La Belgique, en tant que réalité géographique, eût-elle alors voulu promouvoir

cette force d'expression plastique que les Bertrand, Bonnet, Delahaut, Mendelson, Mels, Mortier, Lismonde, Van Lint et d'autres encore jouiraient, au-delà de toute frontière, d'une notoriété qui leur est due. L'art enfin, s'il n'avait pas versé dans le dérisoire, le temporaire et la course aux mirages, se serait épargné la fuite en avant et beaucoup de bruit pour peu de choses.

Louis Van Lint, à travers la figure humaine et la nature morte, à travers le métier et son intime connaissance – son père était entrepreneur – travaille et lutte pour se trouver un affranchissement, la liberté à travers l'acquis, à travers l'expérience ; il jouera de la lanterne magique pour susciter les effets colorés, collectionnera les outils, parce qu'il sera séduit par leurs formes, accordées au travail de l'homme.

Traversant les diverses phases de l'abstraction – « on ne s'improvise pas peintre abstrait, c'est l'acheminement, le résultat d'un travail, d'une observation toujours en éveil », déclare-t-il¹ – l'œuvre se nourrit, se cherche, se trouve (fig. 41). Dans l'apparente ressource de l'huile et de l'aquarelle, il domine son univers, à la fin des années soixante, ayant déjà tracé quelques chefs-d'œuvre accomplis. Mais il lui appartient, dès cet instant, de donner souffle à l'ampleur du geste, de donner la juste résonance à l'éclat comme au sourire d'une teinte.

« Traduire ce qu'il sent », avons-nous écrit². Il passe de la « blancheur à Rhodes » au « songe d'Apamée », il sait que « la nature se grise », se réjouit d'une « projection imaginaire ». Il n'impose aucun apriorisme, ne vise aucune démonstration. Il pratique la découverte et respire. Ne m'écrivait-il pas du Zoute, en juin 1984 : « J'ai découvert en bordure de mer des mollusques brisés, très beaux de formes, ils m'ont inspiré quelques aquarelles dont je ne suis pas trop mécontent » ?

2003

¹ L. VAN LINT, in : Ph. ROBERTS-JONES, *Van Lint*, Bruxelles, 1983, p. 132.

² Ph. ROBERTS-JONES, *op. cit.*, p. 79.

Gaston Bertrand ou le temps épuré

Le temps est venu, mais le temps ne cesse de venir. L'œuvre d'art doit en abolir les effets tout en gardant ceux d'une décantation pour s'affirmer vainqueur. L'œuvre n'est pas qu'un fait historique ; si elle voit le jour dans un certain contexte, elle n'en est pas prisonnière, Shakespeare, Georges de La Tour, Schubert ou Brancusi en apportent la preuve. Elle charrie alors une part d'essentiel. Si elle n'obéit qu'aux seuls impératifs d'une époque, elle risque d'en être la victime et devient document.

Gaston Bertrand venait, au lendemain de la guerre quarante, du figuratif pour former, avec d'autres compagnons, un ensemble des plus riches, la Jeune Peinture Belge. Mouvement d'individualités et non de masse. Bertrand se distinguait déjà par le schématisme de ses figures, le raccourci de ses perspectives, l'inattendu de sa mise en page. Ainsi un escalier est-il un rapport de plans que relie l'arabesque d'une rampe, alors que, chez Anne Bonnet, la présence humaine anime encore un lieu qui se souvient d'Evenepoel ; ainsi des cabines de bains sont-elles les volumes qui définissent un espace et placent la mer à l'horizon, alors que Louis Van Lint propose une interprétation plus matérielle, généreuse et non retenue, d'un chromatisme fauve et non aérien. Proximité des sujets, mais recherches distinctes, et bientôt une tentation commune : l'Abstrait.

Certains s'y adonneront avec joie, d'autres navigueront au plus près en changeant parfois de cap. S'y révèlent Jo Delahaut, le premier et, plus tard, Luc Peire, d'autres s'y refusent, tels Jan Cox, presque tous y puisent pour articuler leur langage, décantation, mouvement, matière : Anne Bonnet, Louis Van Lint,

Marc Mendelson, Lismonde ou Antoine Mortier pour citer les noms majeurs de la génération. Le courant est vif, quasi universel, multiple aussi, de la rigueur au lyrisme, de la forme au cri. Certains y ont trouvé leur voie et leur destin, d'autres s'y noyèrent. Ainsi va le temps.

Gaston Bertrand participe spontanément, son penchant déjà l'y conduit. Il s'y engage donc sans pour autant quitter de l'œil le rivage, Cézanne et le cubisme quant aux formes, Van Eyck et les Primitifs quant au métier. La liberté n'est pas le rejet de l'en-trave mais sa conquête ; la conception n'est qu'une étape et ne se révèle qu'en son accomplissement concret.

Le travail, dès lors, s'effectue dans la durée. L'idée, l'émotion, le tracé, la gamme, l'élan du cœur, l'intelligence du choix, bien d'autres moments ou gestes peuvent se simplifier ou se multiplier entre l'instance première et la conclusion. Bertrand accumule ainsi les notations, les croquis, les études – plume ou crayon, par ailleurs admirables – pour pénétrer, approfondir sa démarche, pour élarguer aussi des aspects secondaires, écarter peut-être des voies sans issues, pour cerner, définir, élaborer enfin l'essentiel du propos, qui souvent s'inscrit dans une thématique, au départ d'un vécu.

Le site, l'architecture, le paysage fournissent à l'esprit de géométrie les domaines brillants que régit la droite, puis intervient la ligne brisée d'une ruelle, l'arc d'une église romane ou le demi-cercle d'un couloir de métro. Chaque élément se construit un ensemble, chaque trait enrichit la mémoire où tout se ressource. Et chaque composition, à partir d'un motif ou dans le seul souci de créer, épouse ou s'invente selon l'humeur, un regard, une lumière qui éveilleront alors le chromatisme, la couleur, une gamme, rapide dans sa pose s'il s'agit d'aquarelle, toute en réflexion s'il s'agit d'huile qui se joue, elle, en couches, glacis et transparences, selon une tradition séculaire, toujours évidente lorsqu'une science se fait vie.

Un nouvel argument, un nouveau dialogue, à partir d'un volume ou d'un ton, recommencera la ronde, mettant tel aspect en évidence, parfois un détail, parfois une ligne. Ce savoir-faire n'évite pas toujours l'écueil de la séduction, du raffinement ou d'un maniérisme, mais, refusant la complaisance, la création se réveille au contact d'un autre site ou d'un visage distinct, et la fièvre repart. Tout l'œuvre, bien sûr, ne saurait être continu, sans relâche ; le doute, voire l'angoisse, la répétition, l'obstacle entravent toujours, selon un temps, la vie créatrice. Les multiples recherches, dont témoignent l'accumulation des croquis, la lente germination des œuvres, dont rend compte le livre d'atelier

(fig. 43), estompent apparemment chez Bertrand ces creux ou ces vides et semblent assurer la rectitude d'une ligne de faîte, qui s'affirme de 1945 à 1990 environ, à travers ses paysages et ses compositions, ses portraits et ses structures, leurs séquences et leurs interactions.

Ainsi le modèle d'un portrait peut-il se retrouver, des années plus tard, figure chromatique ou toute autre silhouette, que le jeu d'un drapé initial ou les relations entre un visage et des mains suscitent. Non pas simplement variante, mais une composition nouvelle comme, jadis, les natures mortes échangeaient leurs fleurs, leurs vases, leurs coquilles et leurs flacons pour renaître sous d'autres angles et selon d'autres accords. Le temps suspendu joue un rôle évident en ces matières. Les figures comme les sites constituent autant de répertoires formels dans lesquels l'artiste vient puiser.

Il y a aussi le temps vécu de l'œuvre pour accéder à sa maturité. En cours d'élaboration, parfois, ne pouvait-on se dire : pourquoi ne s'arrête-t-il pas ? Les plans étaient heureux et leur tracé semblait doté de permanence. L'équilibre paraissait conquis. À la visite suivante l'architecture était recouverte d'autres apports chromatiques. Et l'on se prenait parfois à regretter. Puis l'œuvre étant signée, Bertrand ajoutait : « dans quelques années, elle sera aboutie ». Et avec le temps, en filigrane, montait au jour un réseau, et puis, tout en nuances, une architecture de plans reprenait son pouvoir. Le temps d'un tableau n'est pas que celui de l'acte créateur, mais de son devenir propre. L'art s'élabore dans un temps donné, en étapes choisies, et se donne à une durée qui est fonction de l'élan et du savoir-faire du créateur et de ses échos potentiels.

L'art ne se nomme tel que dans la durée. Gaston Bertrand prend place dans son temps par sa manière de voir, mais sans rupture avec ce qui doit être su. Il s'inscrit donc dans l'histoire de la peinture, à laquelle il apporte sa vision des choses, c'est-à-dire des formes et des couleurs assemblées selon son œil, son intelligence et son cœur, et cet ordre particulier prend place, à son tour, dans la certitude d'une durée.

L'étude que nous propose Serge Goyens de Heusch apporte à l'œuvre de Gaston Bertrand, par une appréciation intime du sujet, une sensibilité ouverte à l'art de ce temps, l'éclairage et la mise en valeur qui permettent aujourd'hui de situer le peintre au tout premier rang de sa génération.

Gaston Bertrand et l'œuvre accomplie

Un éloge ne peut être qu'une esquisse, l'évocation ici d'un homme et d'une œuvre qui, à travers une recherche consciente, élaborée, ont su mener à bien et affirmer une personnalité plastique majeure. Gaston Bertrand est l'une des figures essentielles de la peinture belge depuis le milieu du siècle dernier. Né à Wonck en 1910, il réside à Bruxelles dès son adolescence où il poursuit des humanités gréco-latines qu'il interrompra en 1927 pour ne plus être à charge de sa mère devenue veuve. Il pratique alors divers métiers et s'inscrit en 1933, après un service militaire qui fut néfaste pour sa santé, à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles où il suit les cours d'Henri Van Haelen et d'Anto Carte. Remarqué deux fois au Prix de Rome, il suit également des cours à l'Académie de Saint-Josse-ten-Noode.

Les quelques détails biographiques évoqués sont indicatifs, je crois, de l'homme et de l'artiste en devenir. Le choix d'une formation gréco-latine témoigne d'une ouverture, dès la jeunesse, à la culture ; l'abandon de ses études pour soulager sa mère lorsqu'il est orphelin fait preuve de courage, de piété filiale et d'une grande force de caractère. Les difficultés matérielles, connues dès l'âge de onze ans, en feront un homme prudent dans ce domaine et stimuleront son désir de réussite. Par ailleurs, une pleurésie contractée lors de son service sous les drapeaux affaiblira à tout jamais sa santé. Enfin les marques d'attention qu'il glane au cours de ses études artistiques démontrent son souci du métier et son savoir-faire.

Fig. 42. – Gaston Bertrand, *Sur fond noir*, 1953-1963. Huile sur toile.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, legs Goldschmidt.

Gaston Bertrand entame son voyage artistique en empruntant « La route libre » en 1939 avec Louis Van Lint et Anne Bonnet. Lequel des trois choisit le titre du groupement, je ne sais ; tous trois auraient pu le faire car il convenait parfaitement à chacun, à la démarche projetée et même au parcours suivi par la suite. S'il y a ressemblance au départ, dans les intentions, il ne tarde pas à y avoir divergence lorsque chacun choisit son itinéraire, affirme sa propre cadence.

La guerre vient obturer « La route libre ». Mais l'intimisme qui règne alors, l'animisme qui sera de rigueur pour certains, n'empêche pas le peintre de regarder autour de lui et de transcrire les mouvements de foule ou l'agitation des hommes. Il participe au groupe Apport 41 et Apport 42, ce dernier organisé par Robert L. Delevoy à la Galerie Apollo à l'ombre de Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, galerie qui, fut, on le sait, le berceau de la Jeune Peinture Belge, fondée le 3 juillet 1945 au lendemain de la Victoire.

Ce mouvement qui a littéralement ressuscité la peinture belge fut, en tant que tel, de courte durée puisque son président René Lust meurt en 1948. Il avait permis une prise de conscience, organisé des expositions, réouvert les frontières tant vers l'extérieur avec la présence à Bruxelles d'œuvres de Picasso, Matisse ou Klee, des artistes de la Jeune Peinture Française, que de l'intérieur par la présentation des belges à Stockholm, Amsterdam ou Paris. Ainsi, en avril 1946, la Galerie de France accueillait-elle la Jeune Peinture Belge : Gaston Bertrand, Anne Bonnet, Émile Mahy, Marc Mendelson, Antoine Mortier, Charles Pry, Mig Quinet, Louis Van Lint.

Pour ces artistes et bien d'autres – Delahaut, Cox ou Lismonde – on a pu écrire, que cette jeune peinture « 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 »¹.

Gaston Bertrand s'affirme, dans ce contexte, un chef de file et se construit un style de rigueur et d'autorité ; il conjugue l'attention et l'invention, la recherche et le savoir. Comme beaucoup d'artistes avant lui, il pratique l'autoportrait non par complaisance, mais pour mieux connaître et résoudre un problème plastique. À propos de son *Autoportrait sur fond gris* de 1946, il a été dit : « 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 »².

¹ Ph. ROBERTS-JONES, in : *La Jeune Peinture Belge 1945-1948*, Bruxelles, 1992, p. 205.

² ID., in : A. DE PESSEROY, *Cent autoportraits*, Bruxelles, 1976, p. 193.

Une vingtaine d'années plus tard, devant la forme ascendante, effilée comme une lame de lumière et qui se nomme *Vésubie* (1964), ne retrouve-t-on pas, non clair sur sombre, mais vif sur clair, une semblable thématique formelle? Si le visage sort de l'ombre dans le portrait, c'est le soleil qui traverse une ruelle étroite entre les façades d'un village provençal que le peintre évoque dans *Vésubie*, sujet qu'il rendra plus abstrait encore par l'arbitraire de la couleur, en rouge ou en vert, et par la géométrisation plus rigoureuse dans la découpe des surfaces. Ainsi naît et naîtra la notion de variante sur des sujets provençaux, espagnols, italiens, parisiens et même métropolitains.

Entre-temps Gaston Bertrand participe à la première Biennale de São Paulo en 1951, est réinvité en 1953 ; la même année il expose à la Stable Gallery de New York et sera honoré d'une seconde exposition en 1958. En 1955, il est invité à Milan et à Pittsburgh ; l'année suivante la Galerie La Hune l'accueille à Paris et il participe, en 1966, à la Biennale de Venise. En 1956, il enseigne à l'école supérieure Saint-Luc à Bruxelles où il contribue à la formation de jeunes peintres talentueux, tels Luc Mondry, Boris Semenov, Camille De Taeye ou Francis De Bolle. Il sera élu membre de l'Académie royale de Belgique en décembre 1969 ; une crise cardiaque l'emportera, à Bruxelles, en février 1994 à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Ces quelques faits énumérés, revenons à l'œuvre, considérons quelques sites abordés, travaillés, et qui deviennent souvent matière à décantation, modification, élaboration, et répondent à l'invention de l'artiste.

Au début de sa carrière, l'animation de la figure humaine, en intérieur ou extérieur, retient son attention, et l'une de ses premières toiles majeures est certainement *La grande plage* (1940-1943). Élaborée donc en temps de guerre, elle évoque un spectacle du passé, celui d'un plein soleil sur une plage de la mer du Nord, souvenir des séjours à Coxyde en compagnie de sa mère et aussi de sa future épouse Betty³. L'œuvre chaleureuse, dont la tonalité monte en nuances, par-delà les cabines de bain, jusqu'au liseré bleu de la mer, est animée, outre le groupe central mangé par la lumière, par de petites figures qui ponctuent le haut de la composition comme les éclats de joie des vacanciers. L'influence de James Ensor est ici évidente, comme elle l'est chez d'autres jeunes peintres de l'époque, parallèlement à celle d'Henri Evenepoel pour les scènes d'intérieur.

³ S. GOYENS de HEUSCH, *Gaston Bertrand*, Anvers, 1997, p. 40 et 395.

Le thème marin ne cessera d'inspirer Bertrand et, en 1948, *Vue sur la mer*, également une huile sur toile, montre le chemin parcouru. Le réel, tout au moins ses apparences, et l'anecdote sont éliminés au profit de la composition formelle où la géométrie affirme sa prédominance, sans perdre pour autant en sensibilité, par le rythme des vagues ou les nuances douces du chromatisme. Mais la découpe des éléments, claire et puissante, oriente la perspective et dirige le regard vers le large. Un rêve s'ouvre entre des pans de mur. L'espace ici, de l'intérieur vers l'extérieur, trouve son architecture. Cette décantation et restructuration gouvernent tant le paysage que les intérieurs, par exemple *L'Escalier jaune* (1946). C'est là une des préoccupations majeures du peintre : l'architecture, comme sujet et comme moyen.

Ainsi *Le Palais des Académies*, en 1948 également, devient-il le prétexte d'une recherche où la géométrisation de l'espace urbain, sa déconstruction et sa restructuration dirait-on aujourd'hui, permet à l'artiste de réaménager le réel selon des lois plastiques et chromatiques qu'il détermine lui-même. Il s'appuie sur la réalité pour se livrer à de libres variations sur le thème retenu. Il ne faudrait pas croire, en effet, que les tableaux de Gaston Bertrand sont des vues peintes sur le motif ou simplement conçues d'après modèle dans l'atelier. L'œuvre aboutie est la conséquence de multiples approches, croquis pris sur le vif, dessins élaborés, aquarelles diverses, et peuvent donner naissance à plusieurs versions étagées dans le temps. Pour ce qui est du Palais des Académies, le premier dessin connu – vu de la place des Palais – date de 1941. Nous avons pu en acquérir récemment deux autres pour notre institution ; l'un daté de 1943 est réaliste, l'autre de 1946 est très décanté et a sans doute servi de modèle au tableau du Musée d'Ostende.

Pendant plusieurs années, Bertrand sera fasciné par le quartier Thérésien de la place des Palais et de la place Royale et, en 1949 déjà, avec *Architecture*, l'abstraction se révèle dominante dans le processus de décantation. La géométrie s'impose, mais en douceur, en nuance, en poésie ; quelques verticales scandent, modulent l'espace qui, grâce à elles, demeure tridimensionnel alors que s'étagent des plans de tonalités douces, du gris au bleu, avec quelques éléments de surface affirmés comme des capitales.

Et nous approchons ainsi d'une constatation que l'artiste formule, en 1953, en ces termes : « De tous temps, la qualité d'une peinture n'a jamais été ni le sujet, ni l'objet, mais ce qui les

dépasse. Ce qui est nouveau, tout au moins dans notre peinture européenne, ce sont ces négations exprimées par des formes soit puisées dans la nature soit en dehors d'elle, mais n'ayant aucune apparence visible avec elle »⁴.

Si un certain nombre d'œuvres et de recherches permettent de classer Bertrand parmi les maîtres de l'abstrait de la seconde génération, la nature ou la figuration ne seront jamais délaissées pour autant. La figure humaine en particulier. Tout au cours de sa vie, l'homme ou la femme ont requis son attention. L'art du portrait lui est familier, non pas trait pour trait seulement, mais dans leur vécu, leur sensibilité, leur expression, leur contexte. Chacune de ces effigies pourrait être l'objet d'une étude en soi, une leçon de peinture et une prise de connaissance du modèle.

Choisissons un portrait de femme : celui d'*Alla Goldschmidt* (1951). La volonté expressive l'emporte à première vue dans ce tableau et correspond à la personnalité de cette femme d'origine russe, à la fois généreuse et enthousiaste. Elle et son mari Bénédict, grands collectionneurs, furent, des années durant, liés d'amitié avec Bertrand tout en jouant auprès de lui un rôle de mécènes. Ce portrait, par sa vision originale à nouveau, sa composition graphique, son chromatisme presque réduit au rose et au noir, est un exemple du caractère novateur de Bertrand dans l'histoire du portrait peint au XX^e siècle.

Ainsi s'inscrit-il en fait dans une longue tradition qui remonte en Belgique au XV^e siècle ; d'ailleurs le peintre connaissait parfaitement la peinture ancienne y compris ses techniques les plus secrètes. Les portraits étaient aussi le fruit d'une longue élaboration précédée de dessins, d'études à l'encre et à l'aquarelle et le personnage pouvait, par la suite, devenir une « figure emblématique »⁵ pour reprendre le terme que donne Serge Goyens de Heusch à des figures peintes à partir d'un modèle donné ou d'éléments de pose ou de vêtements, tels *L'Homme au jabot* ou *La Figure écarlate*, parfois dix ans plus tard. Pour devenir même le point de départ d'effigies religieuses⁶.

⁴ G. BERTRAND, in : Ph. ROBERTS-JONES, *La peinture abstraite en Belgique 1920-1970*, Bruxelles, 1996, p. 151.

⁵ S. GOYENS de HEUSCH, *op.cit.*, p. 116-128.

⁶ A. LANOTTE, *Gaston Bertrand et l'art monumental : Goronne et Salzinnes*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie royale de Belgique*, n° spécial, Bruxelles, décembre 1995.

Fig. 43. – Gaston Bertrand, Page du *Livre d'atelier*, juillet 1957. Manuscrit.
Bruxelles, Fondation Gaston Bertrand.

La Religieuse (1957), œuvre tout en retenue, en présence mais en effacement pourrait-on dire, eut pour modèle, aussi étrange que cela puisse paraître, Alla Goldschmidt. L'émotion ou la pensée à traduire se situe pour Bertrand au-delà de l'apparence offerte. *A contrario* de l'opposition rose-noir, la modulation en transparence des gris bleutés et des ocres clairs, l'envol de la cornette opposé à la masse de la chevelure, les traits évanescents par rapport aux découpes tranchées traduisent l'esprit éthéré que l'artiste recherche, quoique certains détails, tel le volume de l'œil ou celui des lèvres, ont une origine commune. Cette comparaison, qui en fait n'en est pas une, démontre la maîtrise intellectuelle et sensible du peintre.

Les recherches de mise en page, d'élaboration du sujet, tant pour sa structure que pour son chromatisme sont connues par les livres d'atelier que Bertrand a tenus de 1935 à 1992. Pour chacune des peintures à l'huile, Bertrand en trace le schéma et détaille les opérations (fig. 43). Ainsi peut-on savoir quand l'œuvre fut entamée, connaître les couches et les tonalités des parties répertoriées par numérotation, apprendre pour *La Religieuse* que « le milieu [fut] passé au chiffon » et que la cornette est « une matière transparente et libre passée au doigt, idem pour la bouche ». L'exemple de *La Religieuse* est relativement simple, mais les détails concernant une composition plus complexe, ou reprise, peuvent occuper une page entière ou davantage. Le souci de la perfection et le plaisir de la quête poussent parfois l'artiste jusqu'aux limites du maniérisme.

Tout trait, toute nuance, chez le peintre, est le sujet d'une réflexion. Bertrand ne déclare-t-il pas : « Le peintre possédant une vision du monde (personnalité), s'il désire l'exprimer pour lui et ses semblables (communication du message) ; bref, s'il veut créer une œuvre avec le souci de pérennité, sera forcé à connaître et appliquer les impératifs des éléments matériels et le respect des nécessités techniques, c'est ce que j'appelle *la notion de durée* »⁷. Et pour affronter la toile avec les connaissances qu'il possède et pratique, qu'il a contrôlé chez les maîtres et leurs écrits, il accumule les travaux préparatoires et sait que le tableau, une fois achevé, vivra son temps pour trouver son plein équilibre.

Lorsque l'artiste traverse la frontière du concret à l'abstrait, il en est de même : la recherche seule peut mener à l'accomplis-

⁷ G. BERTRAND, in : Catalogue *Gaston Bertrand*, XIV^e Biennale de São Paulo, 1977, s.p.

sement. Le tableau non figuratif *Sur fond noir*, qui charrie peut-être d'autres souvenirs que ses formes tracées et son chromatisme, est daté 1953-1963 ; la gestation fut donc longue mais l'évidence de l'œuvre n'en porte aucune trace (fig. 42). Si l'on est confronté à une abstraction, celle-ci n'est ni froide, ni démonstrative, mais est l'incarnation, semble-t-il, d'un paysage mental, donc d'un vécu. L'art doit toujours être le reflet d'une respiration. Il est rare que Gaston Bertrand omette ce point essentiel.

En réponse, en contraste, à *Sur fond noir* on pourrait proposer « Sur fond clair » un tableau de la même période, daté 1959, mais dont le titre réel est *Florence Médicis* ; ici le blanc argent domine et fait irradier le cadmium orange du rectangle central. L'horizontale régnante, les fragmentations lumineuses, les quelques ombres, les deux courbes légères éveillent un sentiment de quiétude et de sérénité que les voyages et séjours italiens devaient apporter à Bertrand et qu'il sut recréer, réinventer même, avec bonheur. Le bonheur de l'expression convient à toute l'œuvre du peintre, la dominante noirivoire de la toile précédente ne l'infirmait en rien par son équilibre et la netteté de son rai solaire.

« Il s'agit, dira Bertrand, d'un processus de décantation, de recherche de pureté de la forme et de la matière. Bref, un équivalent plastique d'une impression ressentie. Ce sont, si vous voulez, des images mentales et sensibles, organisées selon les lois propres à la peinture »⁸. La locution essentielle dans cet énoncé est « équivalent plastique » ; l'artiste fuit toute anecdote, démonstration ou plaidoyer. Quels que soient la technique ou le support – huile, gouache, aquarelle, crayon, gravure, toile, papier, soie ou pierre –, l'unique souci est l'expression plastique, le juste usage d'un langage longuement éprouvé. Laissons le mot de la fin à l'artiste lui-même : « La peinture doit être une apparition »⁹.

2002

⁸ ID., in : Ph. ROBERTS-JONES, *La peinture abstraite...*, op. cit., p. 151.

⁹ ID., in : S. GOYENS de HEUSCH, op. cit., p. 13.

Roger Bastin et le Musée d'Art Moderne

Appelé à porter témoignage sur Roger Bastin, je retrouvai le texte d'une communication que nous fîmes ensemble à l'Académie royale de Belgique en mars 1979. Ce n'est pas un signe de romantisme que d'y faire appel¹.

En 1959, l'ancien Musée d'Art Moderne, situé place du Musée dans le Palais Charles de Lorraine depuis près de cent cinquante ans, fut fermé pour permettre l'aménagement du Mont des Arts et, en particulier, l'implantation de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}. De nombreux emplacements et projets de reconstruction furent alors étudiés ou suggérés, tels le parc du Cinquantenaire, le parc de Woluwe, la rue aux Laines, le Petit Sablon, le Bois de la Cambre, le site de l'Expo 58, le Jardin Botanique, Meise, la Bourse ou Glaverbel...²

En 1962, nous obtenions du Ministère des Travaux Publics la location, 1, place Royale, d'une ancienne bijouterie et sa transformation en salles d'exposition. Une première manifestation eut lieu en septembre, et ce qui ne devait être à l'origine que des « locaux provisoires » vit à ses cimaises nonante-deux expositions temporaires jusqu'en juin 1978. Le succès de ces initiatives auprès du public, la haute fréquentation de ces locaux, malgré

¹ Ph. ROBERTS-JONES, *La reconstruction du Musée d'Art Moderne à Bruxelles*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, LXI, Bruxelles, 1979, 3-4, p. 49-53.

² Nous avons été personnellement mêlé à chaque moment de cette « aventure », en qualité de conseiller culturel du Ministre de l'Instruction Publique, de novembre 1958 à avril 1961, et depuis lors en tant que Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

leur exigüité, ne firent que confirmer au cours des années ce qui, dès 1966, s'imposait à nous comme étant le meilleur site pour un nouveau Musée d'Art Moderne. Outre cette raison majeure, d'autres options ou considérations militaient en faveur de ce choix.

La vocation du Mont des Arts comme lieu de concentration d'institutions scientifiques et artistiques remonte au règne de Léopold II, et la présence des Archives Générales du Royaume, de la Bibliothèque Royale, du Musée d'Art Ancien, pour ne citer que les principales, ne pouvait que stimuler l'intérêt du public, qu'il soit amateur, chercheur ou touriste.

L'implantation à cet endroit du Musée d'Art Moderne devait séduire l'architecte Roger Bastin que nous connaissions par ses projets pour le Musée de Mariemont. Ce fut d'ailleurs le début d'une féconde et longue amitié. Mais il fallut attendre 1969 pour que l'étude qu'il fit, dans un esprit d'étroite collaboration, trouvât l'appui de l'association des Amis des Musées, association qui ne cessa, dès ce moment, de promouvoir la réalisation du Musée d'Art Moderne. La même année, une commission internationale, composée de sociologues, muséologues, architectes et urbanistes, confirme le choix du site, et le gouvernement décide au mois de décembre de la reconstruction.

De 1970 à 1973, les architectes Bastin et Beeck – essentiellement Roger Bastin assisté par Pierre Lamby – en collaboration avec le Ministère des Travaux Publics, la direction des musées et l'association des Amis, élaborent les plans qui seront officiellement rendus publics le 9 mai 1973 par le Ministre des Travaux Publics, les Ministres de la Culture et le Ministre des Affaires Bruxelloises. Ce projet comportait le réaménagement de l'immeuble de la place Royale, la démolition de l'îlot situé entre la Montagne de la Cour et la rue du Musée, afin de dégager l'immeuble et d'en ajouter un autre d'esprit moderne. Celui-ci, aux proportions parfaitement intégrées à l'environnement, devait servir d'entrée à des salles d'expositions temporaires et à un musée permanent en partie souterrain. Deux étages de parking étaient également prévus³.

³ Une brochure intitulée *Le Musée d'Art Moderne à Bruxelles*, fut éditée à cette occasion par le Service des Relations Publiques du Ministère des Travaux Publics (Bruxelles, 1973). On y trouve plans, photographies et les idées qui sont les nôtres et qui ont présidé au projet.

Une campagne de dénigrement menée par des groupements, tels que l'ARAU et l'Inter-Environnement, devait s'élever avec violence contre les principes d'urbanisme et d'esthétique retenus et, d'autre part, en faveur de l'habitat, inexistant cependant à cet endroit depuis plusieurs années. L'architecture de certaines maisons fut également défendue, bien que leur qualité et leur caractère historique fussent pour le moins discutables. Quoiqu'il en soit, cette opposition fut écoutée et, malgré l'action positive des Ministres de la Culture d'alors, malgré aussi l'intervention de l'Académie⁴, le projet fut mis en question.

La malhonnêteté intellectuelle des opposants, le caractère timoré de certains responsables politiques firent échouer une des plus belles réalisations architecturales de Bruxelles. Architecturale, parce qu'elle affirmait pour le Musée d'Art Moderne un bâtiment contemporain, fort et élégant, parfaitement intégré dans le contexte bâti, entre deux ensembles XVIII^e (la place Royale et la place du Musée), un édifice Art Nouveau (partie de l'immeuble dit Old England) une façade néo-renaissance flamande, d'autres d'esprit classique (la Bibliothèque royale Albert I^{er} et l'ensemble du Mont des Arts) et qui, de plus, dégagait la vue sur la flèche de l'Hôtel de Ville. Chef-d'œuvre aussi d'urbanisme, par la liaison formelle que le projet réalisait entre les deux axes perspectifs divergents créés par les deux places pré-existantes. La volonté de Bastin était claire : « intégrer entre les architectures d'époques et de valeurs différentes, un édifice contemporain exprimant sa fonction de musée d'art moderne »⁵. Celui-ci se voulait en quelque sorte une articulation vivante ; la solution trouvée pouvait se figurer par deux mains qui s'emboîtent et je me souviens de Roger Bastin exécutant ce geste sous mes yeux.

Le bâtiment prévu était d'une remarquable souplesse, dominant un jeu de terrasses qui invitait, au cœur de la ville et à la jonction des Musées d'Art Ancien et Moderne, à la promenade et à la méditation. Lieu qui eût été bien plus vivant que l'idée maîtresse qui voulut son échec, à savoir l'habitat, éjecté depuis des décennies (par les travaux de la jonction et de la transfor-

⁴ L'Académie a envoyé, en date des 3 décembre 1973 et 8 avril 1974, des recommandations aux autorités gouvernementales.

⁵ 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*, LXI, Bruxelles, 1979, 3-4, p. 57.

mation du Mont des Arts), habitat dont la réintégration dans cet espace muséal aurait fait renaître les craintes relatives à la sécurité déjà dénoncées au XIX^e siècle. De plus, une greffe de logements dans un lieu dénué de tout service nécessaire au quotidien n'avait que peu de chance de prendre. Bref, un échec dont on mesure, aujourd'hui que les passions sont moins vives, la tristesse.

La mémoire garde néanmoins les plans du chef-d'œuvre de Roger Bastin. Ceux-ci permettent de s'imaginer les qualités du bâtiment – non un « bunker » comme les aveugles l'ont accusé d'être – mais une forme équilibrée et lumineuse par sa structure verticale de montants nerveux et de lames de verre. Site donc respecté, apport moderne et parfaite harmonie avec l'urbanisme et le contexte existant. Une revue étrangère en comprit l'importance : *Museum* devait en publier les plans, sous la plume de Manfred Lehmbruck, en 1974.

La décision prise, à la suite du rejet du premier projet, maintenait l'îlot des maisons des rues Montagne de la Cour et du Musée et supprimait le parking souterrain. L'absurdité était double. D'une part, les maisons, pour les raisons déjà évoquées, restaient une entrave, et le nombre de briques dites espagnoles, retrouvées au moment de la rénovation, n'atteignit même pas la centaine (heureusement, nous avons pu obtenir que ces maisons soient intégrées dans le complexe muséal) ; d'autre part, la suppression du parking enlevait au site une facilité de visite et donc d'éducation. Si l'on songe aux travaux en sens inverse entrepris par le Louvre pour se rendre plus accessible, on mesure les dégâts ! « Du projet abandonné », dira Roger Bastin avec un mélange d'amertume et d'humilité, « le musée gardait la partie souterraine agrandie par la suppression du parking initialement prévu. Les fonctions d'accueil réduites à l'essentiel trouveraient place dans l'hôtel de la place Royale, longtemps musée provisoire. Les chances d'une solution d'ensemble s'évanouissaient et il restait à assurer l'existence du musée dans des contraintes qui, en le rendant invisible, devaient le mettre à l'abri des contestations »⁶.

Ainsi la profonde fouille de la place du Musée, que les travaux de génie civil avaient creusée pour reprendre en sous-œuvre les façades de l'ancienne Bibliothèque Royale, devint-elle la seule

⁶ *Ibid.*, p. 58.

ressource. Ce vide, dont le coût s'était élevé à l'époque à quelque cent et dix millions, avait été alors, et curieusement, le point d'ancrage de notre désir de reconstruire, en ce lieu, le Musée d'Art Moderne, et le premier projet Bastin l'utilisait déjà avec un grand bonheur. Il fallait donc, naturellement, en épuiser toutes les possibilités.

Roger Bastin, malgré la déception et les oppositions rencontrées, qui affectèrent sa santé, eut une idée de génie : le puits de lumière qui devint l'axe du musée souterrain (fig. 44). Cette architecture de sous-sol, trouvant ainsi son éclairage et son épine dorsale, se révèle l'une des plus belles réalisations du genre. À nouveau d'apparence modeste, sans effet décoratif, elle détermine le règne de l'art dans les espaces qu'elle définit. Murs et cloisons, indispensables à la structure et à son fonctionnement, sont porteurs de la nécessité d'être du bâtiment : un musée des beaux-arts. Tout y est conçu pour servir la présentation des œuvres conservées et exposées (réserves et salles). Peu de réalisations muséales offrent des réussites semblables. Souvent le bâtiment existe comme tel, geste architectural qui peut être d'une grande beauté, mais où l'œuvre exposée devient une décoration. Ici les murs sont au service de ce qu'ils présentent. Bastin avait admirablement compris cela, dès lors nos relations ne pouvaient que s'enrichir d'amitié, d'admiration et d'affection.

En 1979, notre conclusion était : « Le rôle fondamental que nous souhaitons au futur Musée d'Art Moderne est de mettre, après vingt ans d'absence, le public en contact direct avec l'art de son époque, avec ce miroir sensible parfois inquiétant, parfois bouleversant. Un autre objectif est celui de faire connaître des collections de haute qualité et, au sein de celles-ci, l'apport de l'art en Belgique qui, d'Ensor à Magritte, n'a rien à envier aux siècles passés. Réévaluation donc d'artistes, meilleure connaissance des multiples facettes de l'art, mission éducative, enrichissement du patrimoine, étude scientifique des courants contemporains, tels sont les impératifs auxquels devrait répondre un musée d'art moderne et qui justifient pleinement sa nécessité »⁷.

Roger Bastin a, sans nul doute, fourni l'outil qui répondait et répond toujours à cette fin depuis 1984.

2001

⁷ Ph. ROBERTS-JONES, *op. cit.*, p. 55-56.

Message à Roger Bastin

Roger Bastin était un homme voué à l'espace ; un espace à modeler, à moduler, des mains ouvertes aux mains jointes, pour protéger et pour offrir. Un mur cerne et présente, scande ou accueille. La lumière se capte comme la source essentielle du regard. La clarté révèle l'étonnement puisqu'elle parle d'évidence. Elle doit être le guide de l'architecture. Non, peut-être, l'unique conseillère car, si elle détermine le cheminement, si elle soulage et favorise la vie, cette lumière doit aussi la provoquer et l'encourager. À partir d'un lieu construit, l'homme doit éprouver le besoin d'agir, d'accéder sans trop de heurt à d'autres lieux internes, volumes connexes ou superposés, ce qui implique des ouvertures, des paysages naturels avec des fenêtres possibles sur le monde ambiant, voire, parfois, des protections contre celui-ci. Si l'individu doit se rendre ailleurs et sortir, il est souhaitable que le lieu qu'il quitte tienne compte de l'environnement par intégration, ou par contraste, afin qu'il prenne conscience de ce qu'il laisse et que cela l'engage à un retour. L'habitation, le lieu de travail, celui de délectation ou de recueillement ont tous en commun le besoin d'être vécus. Ce n'est ni l'inscription ni le décor qui en fournissent la clef, mais l'adéquation à la fonction par la matière et l'esprit conjugués, par l'espace capté, défini, développé par la projection inventive de l'architecte, comme une partition de musique ou une fresque romane. Roger Bastin a su accomplir de tels ouvrages pour le bonheur d'autrui.

2001

Hommage à Jacques Moeschal

Jacques Moeschal. Un hommage ? Pourquoi ? Il a quatre vingt-dix ans, il est parmi nous, assis là quelque part dans la salle. Il m'intimide. Pour mieux le voir, je propose une photographie : une photo qu'il aime. Pourquoi ? Parce qu'il est au dehors. Cet artiste, s'il a participé à des expositions d'ensemble, n'a jamais, à ma connaissance, organisé ou laissé faire une exposition personnelle avant 2000, c'est-à-dire avant d'avoir allègrement dépassé les quatre vingt-cinq ans. C'est, en effet, un homme dont l'œuvre aspire au grand format, dont le but est une certaine conquête de l'espace, où la technique et l'architecture formelle occupent une place majeure. Il se trouve, dans cette photo, devant une forme sphérique, donc géométrique ; en métal donc un matériau contemporain, mais qui, ici, n'est qu'un fond de décor (fig. 45).

Moeschal crée des formes, puis sort de son atelier pour les mettre en œuvre et travailler avec des techniciens pour les réaliser. Il a la cigarette aux lèvres, la casquette sur la tête, il est dans le coup, il est prêt à participer. Il traduit une expression anxieuse et passionnée, aux aguets de la sensibilité de son temps.

Fig. 45. – Jacques Moeschal en janvier 2001 à l'atelier Moker de Boom.

Vers 1960 il écrira un texte intitulé *La route des hommes* qui va déterminer sa philosophie artistique et orienter définitivement sa démarche. Mais, avant cela, il se forme et acquiert une expérience.

Ucclois de naissance en 1913, il fait des études d'architecture et de sculpture à l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles où, dès 1946, il enseigne à son tour. Son maître fut Henry Lacoste et, visitant récemment avec lui une exposition de cet architecte, j'ai pu mesurer la convergence de deux esprits distincts en des temps différents : l'un avant guerre, et l'autre au lendemain du second conflit mondial, tous deux habités et passionnés par l'histoire de l'architecture et les leçons qu'elle livre. Le maître et l'étudiant travaillaient ensemble à des plans, des projets, et Moeschal se dit encore aujourd'hui « heureux d'avoir eu le plaisir que Lacoste ait mis son cachet sur un de mes dessins ». Il exécute d'ailleurs pour ce dernier une maquette de Vierge et Enfant entourés d'arbres, pour l'Université de Louvain, où les soucis perspectifs et la simplification des formes font déjà basculer les leçons de l'aîné vers la vision du plus jeune.

La formation de Moeschal est très complète, tant sur le plan théorique que pratique. La connaissance intellectuelle se traduit par une mise en œuvre manuelle. Son père, chef de chantier, l'entraîne tout jeune sur le terrain. Le dessin, les matériaux n'ont pas de secret pour lui et il revendiquera le privilège d'avoir connu le temps « où la valeur d'un homme de métier se jugeait sur son savoir-faire »¹.

En 1958, il accomplit déjà une étape majeure : la *Flèche du Génie civil*, conçue pour l'Exposition Universelle de Bruxelles. Il s'agit d'une construction en béton armé destinée à soutenir une passerelle permettant de voir une carte en relief de la Belgique. Cette composition, dont la flèche a 80 mètres de long et dont l'extrémité s'élève à 36 mètres du sol, est contrebalancée par une salle suspendue en forme de triangle équilatéral de 30 mètres de côté, étayée par deux béquilles reposant sur une fondation.

L'architecte Jean van Doosselaere et l'ingénieur André Paduart furent considérés au départ comme initiateurs de cette prouesse. Mais en juin 1958, l'architecte devait admettre : « la

¹ J. MOESCHAL, *Conversation avec René Léonard*, Gerpinnes, 1999, p. 53.

flèche est une idée plastique de Moeschal, que j'ai mise sur plan et que Paduart a calculée en béton»². Je passe les divers épisodes, mais il est évident que l'invention formelle est le fait de Moeschal, et la preuve s'inscrit dans des réalisations antérieures : une *Sculpture* de 1948, achetée en 1959 par la Province de Brabant, dont la découpe de la partie droite est celle que formule la flèche, et, d'autre part, les formes ascensionnelles du *Projet pour le Monument au Prisonnier politique inconnu*, de 1951. Citons Moeschal : « Ma sculpture consistait en deux grandes lames d'acier, deux flèches de 80 mètres de haut qui s'évasaient vers le ciel en formant le V de Churchill (...). *La Flèche du Génie civil* était en fait une de ces lames mais plus inclinée et réalisée en béton »³.

Dès 1966, ce remarquable ouvrage était condamné, l'œuvre fut dynamitée. Mais non le sculpteur, ni son esprit, ni son vouloir. Le virus de ce que j'appellerais la sculpture architectonique avait pris possession de l'homme⁴.

Pour qu'une sculpture vive, agisse, ne soit pas qu'un bel objet posé sur un meuble ou un socle, pour qu'une sculpture ne soit pas qu'une forme qui s'anime uniquement sous le regard de celui qui la possède, pour qu'une sculpture ait une fonction, corresponde à une éventuelle nécessité, il lui faut s'intégrer dans un contexte de la vie publique. Il lui faut donc un lieu.

L'intégration doit se faire en accord avec le monde contemporain et forcément scander, animer ou orner des lieux où l'œuvre peut saisir entre autres le regard ou être saisi par lui, sans le distraire pour autant, être en quelque sorte un point de repère sur le chemin d'un chacun. Et Jacques Moeschal d'écrire, vers les années 1960, *La route des hommes* : « De tout temps prendre la route, fut pour l'homme un besoin, un plaisir et un risque et c'est pourquoi il a toujours cherché à jalonner ses étapes par des signes qui l'aidaient, le guidaient et le rassuraient : les grandes bornes de pierre, les tombeaux, les calvaires, les croix, les bornes kilométriques et les poteaux indicateurs. Mais, si ces signes sont des points de repères, ils se veulent aussi symboles et témoignages : l'homme est passé par là et y a laissé sa

² J. VAN DOOSSELAERE, in : *Le Génie civil*, in : *La Chronique industrielle*, 7 juin 1958, p. 75.

³ Texte d'une interview, archives de l'artiste.

⁴ Voir Ph. ROBERTS-JONES, *Jacques Moeschal ou la sculpture architectonique*, Bruxelles, 2002.

marque. Pourquoi ne pas faire en sorte que ces marques portent en elles le génie de notre race et de notre temps ? »⁵.

La grande différence avec le passé, c'est que ces routes sont devenues des autoroutes et qu'elles sont parcourues, non plus à pied ou à cheval, mais à 120 kilomètres à l'heure. Et forcément tout change. On ne s'arrête pas pour regarder ou contempler. L'œuvre doit être simple, lisible, évidente. Elle doit être éloquente et non perturbante.

Des projets pour sculpture ou signal d'autoroute s'affirment et se développent d'abord sous forme de dessins ou de maquettes. En voici deux exemples : un *Dessin* de 1959 figurant une œuvre monumentale, un tripode surmonté d'une courbe refermée sur elle-même, et un *Signal pour autoroute*, non réalisé, mais dont le modèle en bronze poli se trouve dans l'atelier de l'artiste. La structure est ici beaucoup plus légère, elle est épurée, plus signalétique et ne repose que sur un seul portant, ce qui accentue son élévation et son élégance. Elle nous conduit, en 1963, à la première réalisation *in situ* édifiée en Belgique à Zellik, au départ de l'autoroute E10 Bruxelles-Ostende.

D'une hauteur de 23 mètres, l'œuvre en béton est une forme abstraite, d'une grande évidence et simplicité, posée sur un pylône puissant ; une découpe de voile de béton s'inscrit dans une double courbe qui se referme d'une part et s'ouvre largement de l'autre. Sur le dessin initial, celle-ci était soutenue par un support vertical. Heureusement une étude des possibilités techniques, poussées à leurs limites, grâce aux travaux d'ingénieurs, dont Gustave Moussiaux qui avait déjà collaboré à la *Flèche du Génie civil*, permet la suppression de cette béquille, accroissant de la sorte l'efficacité esthétique et signifiante de l'œuvre. On peut y voir à la fois « un paraphe dans l'espace » ou, avec un peu plus d'imagination, un avant-bras dressé et une main ouverte. « Je le conçus, dira Moeschal, comme une idée de départ, une envolée vers un ailleurs »⁶.

S'il y a chez l'artiste une préoccupation d'exploiter la matière au maximum de ses possibilités, ici le béton, donc de s'inscrire dans le monde contemporain, la sensibilité de la création formelle n'en gouverne pas moins le parti pris. L'adéquation à ces

⁵ J. MOESCHAL, texte dactylographié, archives de l'artiste.

⁶ J. M. PAPPART, *Vues sur la construction contemporaine*, Université de Liège, Mémoires C.E.R.E.S., 1967, p. 74 ; J. MOESCHAL, *Conversation...*, *op. cit.*, p. 32.

diverses données – matière, fonction et site – ne cessera d’orienter sa recherche expressive.

Le *Signal dans le désert du Neguev* en Israël, de 1962, en offrait aussi la démonstration. Moeschal participe, cette année-là, à l’*International Symposium of Sculptors in Israel* et le *Signal* de 9 mètres de haut qu’il réalise en plein désert, non loin d’Eilat, est composé de deux hauts piliers surmontés d’une forme solaire, trouée d’un vide conique. La masse élancée est donc allégée par une saignée lumineuse qui sépare les piliers, et la lumière est accueillie dans le creux de la forme haute en quantité variable selon l’heure du jour. La surface mate et dense s’impose à la luminosité du désert. C’est à nouveau une œuvre en béton, texture non réfléchissante, créant son espace propre.

L’intérêt de Moeschal pour ce matériau est réel : « il est primordial, dira-t-il, que le béton comme n’importe quel matériau soit employé à sa juste valeur »⁷. Même technique, mais d’une plus grande ampleur : le *Signal de Mexico* (fig. 46). Dès 1967, dix-neuf sculptures sont commandées pour former, à l’occasion de la XIX^e Olympiade, la *Route de l’amitié*. Le parti pris de Moeschal sera une forme circulaire, ouverte au centre, posée sur une base, un disque solaire saisi dans un socle. L’évocation se rapproche de la *Pierre du soleil* aztèque, conservée au Musée national d’Anthropologie, mais réinventée dans un esprit contemporain et avec tous les moyens techniques du XX^e siècle.

En béton et d’une envergure de 20 mètres, lors de la construction on s’aperçut que l’emplacement était le site d’une pyramide ancienne dissimulée sous une coulée de lave. Le monument devint le signe d’accueil du Village Olympique et le symbole, en quelque sorte le sigle, des Jeux Olympiques eux-mêmes. L’emblème solaire aurait pu être un cercle parfait et traditionnel. C’eût été contraire à l’esprit novateur de l’artiste. Le sculpteur effectua une rupture et une distorsion dans la partie supérieure, obtenant ainsi un jeu d’ouverture et, sortant du plan, crée deux porte-à-faux. Il multiplie ainsi les effets d’ombre et de lumière. Pour y parvenir, la prouesse technique est requise, ce qui fait dire à Moeschal : « Il y a cinquante ans, ce n’était pas réalisable »⁸.

L’une des œuvres magistrales devait être, en 1972, le *Signal d’Hensies*, élevé sur la frontière franco-belge. Ce monument en béton, d’une hauteur de 57 mètres, se compose de deux piles ver-

⁷ Texte d’une interview, *op. cit.*

⁸ Texte d’une interview, in : *The Brussels Times*, archives de l’artiste.

ticales, l'une en France, l'autre en Belgique, réunies au sommet par une découpe sculpturale symbolisant la rencontre et l'amitié. Un modèle en acier existait déjà en 1966, exposé au Sart Tilman, qui démontre le suivi et la recherche des justes proportions. La réalisation d'Hensies fut aussi une performance technique. Marcel Joray, dans son ouvrage *Le béton dans l'art contemporain*, écrit en effet : « Qu'on en juge : deux piles élançées, parallèles, reliées à leur base par une traverse rigide, supportent un motif sculptural résultant de l'interpénétration de deux pyramides tronquées. Hauteur totale 57,6 m ; largeur du motif 21 m ; largeur de la base 10,6 m ; profondeur 4,45 m. En raison de son poids, il fallut construire le motif sur le sol. À l'aide de 10 vérins hydrauliques de 100 tonnes d'effort unitaire (6 vérins sustentateurs et 4 directeurs) on l'éleva alors progressivement, à raison de 1,2 m par jour, pour construire les piles par-dessous au fur et à mesure de l'élévation du motif, par empilement de 2840 blocs de béton préfabriqué »⁹. Le tracé harmonique du motif sculptural, dessiné par Moeschal, démontre la filiation du classique au contemporain.

Toutes ces réalisations traduisent le souci de meubler l'espace des grands axes routiers et d'apporter à l'homme le réconfort d'une présence artistique. D'autres exemples, d'autres recherches, pourraient encore en témoigner.

L'esprit monumental d'une œuvre ne réside pas forcément dans ses dimensions réelles. Deux exemples. Le premier consiste en *Signaux* commandés pour les trémies du *Parking des Deux Portes*, entre la Porte de Namur et la Porte Louise. Au nombre de trois, deux signalant l'entrée et la sortie automobile boulevard de Waterloo, le troisième indiquant l'entrée piétonne avenue de la Toison d'or. D'un format et d'une famille formelle identiques, chaque signal d'esprit horizontal – puisqu'il surélève et annonce une entrée souterraine – mesure 2,22 m de haut sur 6 m de large en acier corten. Si les formats sont identiques, les éléments composés de deux ou trois horizontales, de poutres saillantes, issues de part et d'autre d'un corps central rectangulaire, différencient chaque œuvre par les sections, les ouvertures, les espaces, les agencements, l'intervention de courbes ou d'arcs de cercles, animant ces ensembles et les accordant au flux vital des lieux qu'ils occupent. Son souci de cohérence du paysage

⁹ M. JORAY, *Le béton dans l'art contemporain*, Neuchâtel, 1977, p. 136.

urbain fut une préoccupation fondamentale de l'artiste, « arpenteur d'espace », comme le dit Albert Bontridder¹⁰.

Le second exemple démontre aussi que le rôle d'une forme dans l'espace ne dépend pas de son volume, mais bien de la justesse de ses proportions et de son ancrage dans le lieu dévolu. Ainsi, la *Sculpture du Centre Culturel d'Auderghem*, de 1973, affirme une vertu monumentale. Or, il s'agit d'un cube d'1 m 50 dans les trois dimensions, en acier corten, posé sur un socle cubique étroit qui détache l'œuvre du sol. La sculpture est placée devant le bâtiment, entre celui-ci et le boulevard du Souverain. Le cube est partagé également en deux parties dans sa hauteur par une faille droite, transparente sauf en son centre qui garde la dimension du socle, et chaque moitié est séparée à nouveau par deux courbes opposées qui traversent le volume de la même manière. Le cube du Centre Culturel est aussi un signe identifiable. Il joue le rôle que l'enseigne occupe dans une rue marchande. Doté ainsi d'une fonction, il sert de sigle, soit vu en perspective, soit schématisé en deux dimensions, pour marquer toute publicité ou information relative aux activités dudit Centre.

Cette sculpture nous mène à des œuvres qui poursuivent d'autres fins : bucoliques par exemple, telle une *Sculpture de jardin* en acier corten de 6 mètres de haut. Cette forme ascensionnelle prend place sur une pelouse devant un rideau d'arbres. Elle devient le point focal du regard et apporte quiétude ou méditation devant la masse des branches et du feuillage, comme elle se fait notre intermédiaire dans le dialogue que nous pouvons avoir avec la nature. Une autre *Sculpture* de même dimension, mais d'esprit différent, vient clore la perspective d'un jardin que domine une architecture de charmillles. Elles ne sont donc pas interchangeables, elles s'inscrivent chacune dans un site. De telles œuvres peuvent également aiguiller ou scander des sites universitaires, tels Louvain-la-Neuve, la faculté de médecine d'Anvers, la cité universitaire de l'Université libre de Bruxelles.

On peut évoquer enfin un autre matériau dont Moeschal s'est servi pour des réalisations également monumentales : l'acier inoxydable. Dans le domaine urbain, le relief mural de 13 mètres de haut, réalisé en 1969 pour le Crédit Communal, s'impose au croisement des boulevards Botanique et Pacheco, meublant un

¹⁰ A. BONTRIDDER, *Les carnets bruxellois de Jacques Moeschal*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, 2000, p. 208.

mur aveugle qui jouxte le passage 44. L'intervention est donc positive, en faisant vivre une surface morte. Elle s'anime de neuf modules abstraits (symbolisant les *Neuf provinces*) dont quatre sont concaves et cinq convexes, superposés trois par trois selon le rythme 212, 121, 212.

La Porte de Namur s'est enrichie d'un élément nouveau, le *Signe de lumière* : composé de trois fûts de section triangulaire en acier brossé, d'une hauteur de 10 mètres, d'un poids de cinq tonnes, et qui se coudent au sommet comme les pétales d'une fleur. Les fûts sont reliés à ce niveau pour assurer la stabilité de l'ensemble et permettre au cœur de l'évasement formel la mise en place d'un faisceau lumineux qui prolongerait, le soir, l'élanement de la forme issue du sol pour se perdre dans l'espace. Les proportions sont justes (abstraction faite des deux démesures que sont le Hilton et la tour du Bastion), elles définissent la circulation de la place et la scandent. Moeschal conçoit l'animation d'un site, non comme une prise de possession et l'affirmation d'un ego, mais celle d'une présence et d'une participation. L'action du sculpteur ne se limite pas à la conception de l'œuvre, elle se prolonge dans sa réalisation aux établissements Moker à Boom, où l'artiste suit et surveille l'exécution du monument.

Un autre projet militait dans le même sens : un *Portique* pour le Rond-point Schuman. Le projet, non réalisé hélas, d'une hauteur de 15 mètres, s'inscrit à nouveau dans la vision humaniste d'être un signe, un jalon à l'échelle de l'homme, du regard, du calme, de l'apaisement. Il se situe dans une longue tradition du signe d'accueil et de franchissement, il doit être repéré de loin, il n'écrase pas puisqu'il est ouvert et qu'il distribue l'espace. Élément de temple ou de palais, donc de durée, le *Portique* est ici contemporain, puisque son matériau est l'acier.

Enfin, une œuvre qui s'intitule *La Voie des airs* (fig. 47), est inaugurée en 2002 à l'aéroport national de Zaventem à l'initiative de Pierre Klees, directeur de la BIAC. Le projet, créé en 1972, pour l'échangeur routier de Zwynaarde, est un signal en hauteur, de trois pylônes d'acier, coiffés par un entrelacs de rubans courbes et métalliques. « Il aura, disait hier encore Jacques Moeschal, une hauteur de 23 mètres et se compose de trois colonnes surmontées d'une couronne de cercles enchevêtrés en tôle, dans lesquels on peut voir la circulation aérienne qui enveloppe le globe. Cette couronne se trouvera à la hauteur des restaurants, tandis que les pieds seront visibles dès qu'on

pénétrera dans le hall»¹¹. Notons que les parties assemblées pour cette couronne sont des tôles d'acier de 3 millimètres d'épaisseur, de 15 mètres de long et sont d'une seule venue. Ce monument est sans doute le maître ouvrage de l'artiste.

L'œuvre de Moeschal s'intègre donc parfaitement dans le temps où il vit, tant stylistiquement que par les techniques employées. Si la conception de l'œuvre reste le fait du créateur, la réalisation et la mise au point impliquent la participation et la collaboration d'artisans ou d'ingénieurs de haute compétence et qualité. Chaque étape du travail est pour l'artiste, de l'esquisse à l'œuvre achevée, une joie, une tension, et un enseignement parce que, à chaque fois, il s'efforce de conquérir son espace et son œuvre est celle d'une bataille gagnée, mais aussi de son rayonnement et, comme on peut l'apercevoir, de ses reflets.

Jacques Moeschal notait en 1995 : « À la rigueur on pourrait risquer de dire que l'œuvre d'art est un miroir qui réfléchit l'image d'une société à un moment donné à travers le prisme de la vision de l'artiste. En effet, *a contrario*, chaque fois qu'une civilisation doute d'elle-même les représentations artistiques ont tendance à céder aux pressions de la mode ou à la tentation d'étonner ». Il affirmait aussi : « Ne pas imiter, ne pas tricher, rechercher l'harmonie sans artifices et sans concessions oblige à la mesure dans la conception et à la justesse dans l'exécution. De nos jours la recherche scientifique dans les technologies de pointe et les matériaux nouveaux, l'étroite collaboration de l'ingénieur et de l'architecte peuvent donner le meilleur en architecture et en sculpture. À condition d'être sincère, le matériau impose sa vérité à l'imagination »¹².

Je crois que l'œuvre de Jacques Moeschal démontre parfaitement cette imagination dans la réalité du matériau que, chaque fois, il choisit.

2004

¹¹ J. MOESCHAL, in : W. TOEBOSCH, *La route de l'homme*, in : *Arts Antiques Auctions*, 2000, p. 96.

¹² J. MOESCHAL, in : *Catalogue Exposition Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, 7-22 décembre 1995, s.p.



Fig. 48. – André Willequet, *Ève*, 1958. Pierre bleue de Soignies.
Collection privée.

André Willequet et la présence humaine

L'art peut-il nier la figuration puisque tout signe, toute trace, incarne un instant, un cri, une émotion, une réflexion ? La non-figuration, l'abstrait, fut un besoin d'abolir le modèle pour donner naissance à l'esprit dans sa pureté extrême, mais la concrétisation qui en résulte se matérialise à nouveau.

Y a-t-il donc, en dehors d'un choix de langage, une rupture absolue entre le figuratif et l'abstrait ? La question est l'objet d'un discours sans fin. Toute création est par définition abstraite, toute forme est forcément concrète. Le langage choisi et la primauté accordée, dès l'abord, à l'une ou l'autre source de la création, sont la seule différence qui se révèle, dans le monde des apparences, et non dans celui de l'intensité. Ce combat qui anime, au lendemain du deuxième conflit mondial, le domaine des arts paraît aujourd'hui bien superficiel et vain ; il se devait d'être actif cependant pour aiguillonner les protagonistes et favoriser l'invention, approfondir la recherche et son expression.

André Willequet, comme tous les créateurs de sa génération, a participé à cette lutte mais sans engagement absolu dans l'un ou l'autre camp. *In media res est virtus*. Par crainte, par faiblesse, tiède ou timoré ? Non. Par sa nature même, la passion il la connaît, il la pratique, sa sensualité à la matière l'écarte aussi, d'instinct, du seul concept comme du seul sujet. Il préfère décanter l'esprit de la matière que de formuler une idée désincarnée ou immatérielle. Rien dans sa formation, dans son contexte familial ou social, ne l'oriente au départ vers une avant-garde militante. Il se veut sculpteur, sans pour autant faire un choix

esthétique *a priori*, et, sa vie de sculpteur durant, il choisira selon son cœur, et non suivant une mode ou un courant, mais en réponse à une envie profonde, à un thème vécu, aux exigences d'un matériau.

La figure humaine habite son œuvre comme elle comble sa vie. Une figure dans ses apparences, mais aussi dans tout ce qui donne vie à ces apparences, tant du physique que du spirituel, dans une infinité d'aspects possibles donc, jusqu'à la disparition de l'enveloppe purement figurative ou communément telle.

Au départ, le nu et le portrait, dans leur classicisme, le conduisent au Second Prix de Rome en 1947, au Prix Louis Schmidt en 1951. Toutefois une tension déjà se fait sentir dans le tracé des volumes qui rejettent la convention, et par conséquent l'académisme, comme elle refuse le laisser-aller ou l'accentuation formelle qui mène à l'expressionnisme. L'opposition au maître qu'il a eu à l'Institut Supérieur de La Cambre, Oscar Jespers, est elle aussi viscérale. Ce qui ne l'empêche nullement de fréquenter les autres, les camarades de sa génération, Roel D'Haese ou Monique Guébels. Il ne s'inscrit pas, pour autant, dans les cénacles animés alors par les artistes de la Jeune Peinture Belge ou de Cobra. Bon compagnon, il fréquentera autant Jacques Moeschal au Symposium de Sankt Margarethen en Autriche que Charles Leplae au Kamerdelle à Uccle. Il cherchera et se trace sa propre voie sans pratiquer le copinage ou la mondanité d'une vie artistique organisée. Il enseignera pour gagner sa vie plutôt que de courir les commandes et les galeries. Simplement, sans discrimination affichée, ni dédain. Il montrera ce qu'il souhaite montrer lorsque le moment sera venu de le faire.

Des voyages, des rencontres seront néanmoins formateurs, essentiels : Paris, la Bretagne, le Royal College of Art à Londres, l'Italie et Comacina, l'Autriche déjà citée, le Luxembourg de son enfance. Les rencontres : Zadkine, Laurens, Brancusi, Henry Moore, Wercollier ; la pierre, le bois, le métal. Pour pratiquer ces matériaux, il devait exercer ce qu'il avait de naissance dans l'œil et la main : le sens du volume. Ses premiers grands plâtres en témoignent : la vie des formes crée le sujet et non l'inverse.

Le moment majeur de cette étape est, sans doute, la *Maternité* (1950), œuvre longuement modelée en terre puis travaillée en plâtre. (Elle ne fut que tardivement coulée en bronze en 1990). C'est une étape également de sa vie, puisqu'elle célèbre la naissance de son premier enfant, Martine. L'œuvre est une figure massive, nue, dont les bras se lèvent pour embrasser le corps de

l'enfant. Plénitude du sentiment maternel, le mouvement de la partie haute anime le volume comme un chant de joie. Ossip Zadkine, en voyant l'œuvre, lui dit : « C'est une belle île ; il faut maintenant construire un continent »¹, Willequet s'y emploiera.

La mère et l'enfant apparaissent dans une autre *Maternité*, enveloppée dans un volume brillant, taillé, en marbre noir de Mazy (1949) qui se résume à un cube que les courbes assouplissent et qui expriment la chaleur et l'intimité maternelles. *Mère et enfant*, un cerisier taillé en 1973, est une figure verticale de 192 cm en mouvement dans la vie, semble-t-il, portant son enfant à hauteur d'épaule. Ainsi, avec le temps, en accord avec la technique choisie, un thème évolue-t-il sans se figer en multipliant, non seulement ses apparences, mais aussi le sens de ce qu'il peut exprimer.

L'art de la taille ne tardera pas à requérir le sculpteur. À l'exception peut-être d'un bois – une tête schématisée en if sombre en 1951 – c'est vers la pierre qu'il va se tourner. Le torse retient son attention. Il y recherchera un accomplissement formel en y incluant une densité vitale. Le torse n'est pas celui d'un individu spécifique, mais un lieu d'insertion de l'humain, de la vie. D'une vie cependant sexuée.

Un torse d'homme, taillé, je crois, en Angleterre en 1952, Ancaster stone de 110 cm, résume à partir du niveau des épaules jusqu'à mi-cuisses, dans un rectangle ainsi déterminé, une notion d'éphèbe. De kouros ? Non, car aucune rondeur. La forme est en quelque sorte architecturée par plans, par aplats. Le sexe même est un rectangle inscrit dans le triangle du pubis et cet élément viril ne trouble en rien le jeu des surfaces. La figure féminine se résumera très rapidement, elle aussi, à un corps dénué de ses membres ; Vénus de Cnide, la forme se suffit à elle-même et n'éprouve nul besoin de se compléter, même par l'imaginaire, pour incarner sa féminité. La taille émonde le détail au profit de la globalité du volume.

Un des chefs-d'œuvre de cette recherche et de sa conquête, *Ève* en 1958, fut un torse féminin en pierre bleue de Soignies dont la partie supérieure est sommée par l'épanouissement des seins qui exhaussent une torsion du corps au départ des reins (fig. 48). Le bassin, très déhanché, descend en oblique le long des fesses et des cuisses vers les genoux dessinant une forme de

¹ O. ZADKINE, in : A. WILLEQUET, *Entre forme et espace*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1998, p. 18.

réceptacle, où la courbe se multiplie, dissimulant ses failles, ses ressources et ce que Courbet nommait « l'origine du monde ». L'œuvre connut des ébauches, des variantes, en formats divers, en terre cuite ou en bronze.

La thématique du torse masculin ou féminin restera privilégiée tout au long de la vie de l'artiste et ce de manière continue au point que l'une des œuvres dernières de Willequet sera un torse monumental, taillé dans le tronc d'un tilleul dégrossi, *La Parole secrète* de 1998, savamment modulé et incrusté de cuivre, élément central d'une sorte de déesse-mère.

Le torse peut paraître parfois androgyne, non par ambiguïté mais parce que le jeu des formes, que la pierre ou le bois contient ou révèle, laisse au rêve de chacun le soin de préciser son souhait, selon l'angle de vue ou les effets d'ombre et de lumière. La féminité formelle reste malgré tout dominante, elle s'affirme aussi dans les sculptures couchées : dès le départ, en 1949 avec *La Mexicaine*, un marbre de Bourgogne, très serré, très comprimé, aux formes saillantes de ce fait ; la *Figure pour un jardin* de 1966 est, par contre, une femme allongée, en bronze, qui s'étire ou qui se cambre dans le plaisir.

Si les formes, dans ces deux exemples, sont identifiables – poitrine, cuisses, bras et jambes – dans *La Montagne* de 1964, marbre de Bourgogne, le dessin des crêtes et des volumes fait rêver à ce même univers féminin. La sensualité prédomine, impose son royaume par ses reliefs physiques. Ceux-ci peuvent s'estomper, en souvenirs, en regrets, disparaissant au fil de l'eau avec *Ophélie* en 1991, un prunier de 20 × 140 × 25 cm, un bois flottant en quelque sorte, image romantique sans doute, mais sans âge et plus présente à la fois que celle du préraphaélite Everett Millais, parce que l'évocation subtile de la taille du bois l'emporte ici sur la précision du pinceau.

Le thème du couple, que l'artiste privilégie également, vise à une fusion formelle et, ici, l'étreinte peut se traduire en une sculpture verticale ou horizontale selon que l'enlacement procède d'un accord à dominante spirituelle ou charnelle. Pour démontrer la force de l'unité qui en résulte, André Willequet racontait l'anecdote suivante. Lors d'une exposition, devant une œuvre de ce genre, était-ce une pierre ou un bois ?, peut-être ce dernier, parce que plus chaleureux de nature, un ami lui dit, Pierre Bourgeois pour ne pas le nommer : « la femme est au dessus, j'aime aussi cela ». Willequet souriait avec malice en rapportant le fait car, objectivement, le couple sculpté était un couple, mais la place des

protagonistes répondait davantage aux fantasmes du spectateur. D'ailleurs Willequet n'écrivait-il pas lui-même, parlant de n'importe quelle sculpture : « J'aime l'ambiguïté. Je crois à la poésie des formes ouvertes à d'incessants contenus »² ?

En pierre aussi, le thème de la fusion, de l'entrelacement s'accomplit en 1985 dans *Duo*, chant total, épuré, mais pleinement présent. Déjà la *Colonne d'amour* en 1971, forme en hauteur comme le titre l'indique, où deux fûts de bois semblent imbriqués et que précise une double tonalité, sombre et claire. Le caractère bicolore de la sculpture, qui évoque ainsi la coexistence de l'homme et de la femme, n'est pas sans rappeler les conventions de l'ancienne Égypte.

Ceci permet une incidente sur le problème de la polychromie. Il n'y a pas de symbolique chromatique chez Willequet, mais un souci d'affirmation formelle par un jeu d'accentuation et d'effacement, d'animation des volumes, qui aboutit souvent à un effet heureux, enrichissant la structure par contraste. En revanche, une polychromie trop vive ou trop tranchée peut parfois provoquer des ruptures. Quoi qu'il en soit, la couleur fut, je crois, toujours un ajout correspondant à un besoin de souligner, tout en se situant peut-être dans le contexte d'une orientation chromatique de la sculpture contemporaine. Encore faut-il distinguer, d'une part, les patines ou les teintures, plus ou moins uniformes, employées par l'artiste pour assombrir un volume ou neutraliser les nœuds du bois ou sa texture, et, d'autre part, la recherche d'effets chromatiques en tant que tels.

Pour en revenir au thème du couple, celui-ci n'est pas toujours fusionnel et les protagonistes peuvent être aussi côte à côte. *La Fin du jour* (1959) est le fruit d'une commande pour une maison de repos. L'homme et la femme sont assis ensemble au terme d'une vie commune qui leur donne une attitude identique quoique différenciée par la taille. Déformés par l'âge et les accidents de la vie, ils gardent néanmoins, dans leur permanence de bronze, la dignité du vécu. Ainsi terminent-ils, toujours accoudés, leur séjour terrestre.

À la fin de sa carrière, Willequet reprend ce thème du couple, non plus assis, mais debout et sans âge. La vie a cependant éprouvé ces deux formes de bois juxtaposées, aménagées et ensuite moulées et fondues en bronze. L'œuvre achevée, *Le Couple de la forêt* (1994) présente alors une étrangeté, celle de

² A. WILLEQUET, *op. cit.*, p. 24.

laisser apparaître à la surface du métal les nervures du bois originel comme des rides dans la matérialité d'une chair.

La juxtaposition de deux figures mène aux *Gardiens* dont la première version aboutie et imposante, taillée en bois d'Azobe, porte la date de 1968-1971 et mesure 2 m de haut. Hiératiques mais modulés, les reliefs affirmés et les tailles biens visibles accueillent et jouent avec la lumière. Ces deux figures, que l'on peut considérer comme sexuées, ne sont pas dotées d'un quelconque pouvoir surnaturel, je crois, mais incarnent une notion de rectitude, d'attention, de dignité, celle de *l'homo erectus* et *sapiens*. Le thème sera repris quelques années plus tard, en 1974-1975, sous le titre de *Les Gardiens II*, d'un même format, en bois de chêne, mais non comme une réplique. L'esprit est différent, plus de douceur, plus d'ouverture, plus de compréhension, moins d'exigence. Telle peut être, selon moi, la lecture d'une formulation très distincte. Si la thématique est commune, le climat diffère.

Différents aussi *Les Gémeaux* ou *Attraction*, deux cerisiers taillés en 1988, œuvre moins travaillée à première vue, laissée plus proche des troncs originels – parce que telle était la volonté du matériau – et qui paraissent non plus côte à côte mais presque face à face, comme en conversation, se chargeant dès lors d'une ambiguïté que le double titre, presque contradictoire, accentue.

D'autres couples encore pourraient être mentionnés, les uns fusionnés, tel le *Couple solaire*, bronze de 1973 où les personnages incarnent l'unité dans la lumière, ou dissociés, dans *Antigone et Polynice*, bois taillé en 1996, l'une debout, l'autre à terre, le drame antique revisité et nu (fig. 49). Le thème peut même devenir symbole dans *Stèle pour un mariage*, un frêne taillé en 1979 où la sensualité de la verticalité et de la faille affirme la puissance d'une union, d'un accord vécu.

Il peut aussi y avoir trois troncs de bouleau sculptés pour incarner en 1990 *Les Rois Mages* ou *Les Pèlerins*, double titre encore mais en rien contradictoire, et la figure centrale avec sa coiffe et son élégance pourrait bien être Balthazar. *Les Six* et qui le sont – cinq dressés et un gisant – définissent, dans l'esprit formel des *Gardiens*, un espace aux multiples perspectives. Exécutés en bronze sur une base de pierre bleue polie (1987-1995), le projet était destiné, dans l'esprit du sculpteur, à occuper, grandeur nature, un large espace ouvert à proximité d'un plan d'eau.

Les figures isolées sont forcément plus nombreuses et depuis *l'Adolescent* de 1947, plâtre de 170 cm qui lui valut le Second Prix de Rome, elles ont fait du chemin, conditionnées le plus



Fig. 49. – André Willequet, *Antigone et Polynice*, 1996. Cerisier polychrome. Collection privée.

souvent par le matériau choisi en fonction d'un sentiment ou d'une idée. Forme isolée également, un visage qui peut révéler une vie particulière et que l'on veut mieux connaître ou partager. Et c'est un portrait à faire ou à réinventer.

Le portrait, dès le départ, accorde à nouveau priorité à la forme, celle de l'individu cette fois. Non pas une expression physionomique particulière, mais un volume original. Recherche de l'essence, dès lors d'un caractère. Ainsi la simplicité d'une masse ovoïde que le regard, la courbe du nez, le dessin de la bouche

animent (*Philippe*, plâtre, 1944), affirme-t-elle un individu par rapport à un autre visage aux yeux perçants, au nez pointu, au menton relevé (*Denise*, pierre, 1943). À cette veine classique, et cependant personnelle par l'appréhension formelle de base et la personnalité du modèle, d'un portrait de *Martine* (1950) à celui d'un *Pierre Van Halteren* (1988) qui ne sont nullement des portraits « pour la soupe » comme les nommait Antoine Wiertz, une nouvelle conception du visage humain se développe à partir de 1975 environ, dans la double foulée de la technique de la cire perdue et de ses recherches spatiales. Mieux de la jonction, dans le registre du visage, de cette double démarche. Au contraire du bois et de la pierre, où l'on part d'un volume, celui-ci s'élabore et se construit à partir de la cire, l'artiste ne dit-il pas : « l'espace est volume »³.

Même volonté donc du créateur, mais le volume n'est plus unique ; il comporte des ouvertures, des espaces intérieurs. Le portrait individuel devient un lieu interne-externe, un ajustement de feuilles de cire délimitant un espace. Véritable boîte crânienne en l'occurrence, architecture de l'imaginaire, avec ses murs, ses horizons, ses points de fuite, ses alvéoles secrètes. Visages de proches, d'amis, qui lorsqu'ils sont connus sont identifiables, ainsi *Françoise* (1975), *Pierre* (1976), *Antoine Mortier* (1980) ou *Serge Goyens de Heusch* (1982). Mais également des évocations plus distanciées, telles *Annie Ehrat* (1981), *Stéphane Jourat* (1982) ou son *Autoportrait* (1987). Dans *France B* ou *Éole* (1990), dont il existe deux versions, la dernière étant une révision de la première, l'artiste part de l'une pour arriver à l'autre et fait, en quelque sorte, le portrait d'un portrait. Il s'inspire d'une réalité déjà transposée pour créer une forme nouvelle qui n'a avec le réel que quelques points et volumes de référence et donne naissance à un portrait rêvé. Ces travaux importent, André Willequet ne le confirme-t-il pas en écrivant : « J'ai voulu montrer combien le portrait, mieux que tout autre exemple, donne témoignage du style de pensée d'une époque : tour à tour image mentale, mythologique, réaliste, figurative ou défigurative, il est le lieu de vérité par excellence » et il ajoutait : « le sommet, le capital (...) en frappant à la tête, on atteint le système, l'Idée »⁴. Lismonde accordait à cet aspect de l'œuvre de Willequet une attention particulière.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

Tout comme la conception du visage et du portrait évolue, celle de la figure vit des métamorphoses. La chronologie exacte de la démarche ne suit pas un enchaînement logique. De la recherche naît la découverte, de même qu'une révélation peut requérir une foule d'aménagements. Chaque œuvre dans sa formulation demeure aléatoire, on le sait.

Le bronze, et surtout la technique de la cire perdue, offre une liberté thématique et formelle qui permet de passer de l'*Orant* (1980) à la *Joyeuse entrée* (1990), du *Samourai* (1978) à l'*Agenouillé* (1996), de *La Danse* (1973) au *Prophète* (1995). L'esprit des formes, le rythme, le jeu des pleins et des vides, obéissent au désir, à l'humeur, à la préoccupation du moment, de la durée créatrice. Et de les décrire alors : « foyers d'espaces et d'énergie, ils sont aussi foyers de surprises et de ravissement par la complexité et la fraîcheur de leurs propos »⁵. L'un, tel *Joyeuse entrée*, sera agrandi et mis au point, au format monumental, pour accueillir à l'aéroport de Zaventem les passagers venant des quatre coins du monde ; un autre, tel l'*Agenouillé*, témoigne d'un questionnement métaphysique ou d'une parole attendue.

L'allégresse ou la pensée peuvent être aux antipodes. L'agencement formel, à nouveau, s'en porte garant. De même, il témoigne de la condition de l'homme dans son actualité la plus douloureuse de *L'Homme cassé* (1954) au *Blessé* (1974). Si Willequet a toujours rejeté l'engagement politique – il se refusait en effet de comprendre les idéologies partisans ou les impératifs économiques – l'humain et le métaphysique pouvaient le tarauder.

Conçue en ciment, en 1965-1966, une grande figure drapée de 217 cm à côté d'un point d'eau, le *Puits de Samarie*, sera reprise quelques années plus tard, coulée en bronze, et se compte parmi les réalisations monumentales les plus abouties d'André Willequet, au même titre que *Thabor* (1990-1991) en laiton, ou *Polyphème* (1994) en acier. Ces deux derniers ouvrages sont-ils encore des figures ? Leur abstraction est formellement dominante, mais l'esprit qui les imprègne relève des Écritures et de la mythologie, ce que leur titre même confirme. Leur volontaire inscription dans la mémoire des hommes traduit l'appartenance de l'artiste à la culture et à l'humanisme.

⁵ Ph. ROBERTS-JONES, *L'alphabet des circonstances*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1981, p. 427.

Mais peut-on expliquer, doit-on justifier? Le mystère pour Willequet demeurait entier de son enfance à son âge d'homme. « Aussi mes sculptures n'appartiennent-elles que peu aux choses rationnelles. J'avoue que leur motivation profonde m'échappe à moi-même. Sans doute sont-elles empreintes de tous mes clairs soucis d'artisan : proportion, couleur, matière, construction. Mais cela n'est que vêtement, enveloppe. Elles sont nées, ces sculptures, d'une région hors du temps. Elles sont comme la condensation visible d'êtres, de souvenirs, immatériels. Ces formes sont celles du rêve attentif. Et les plus calmes en apparence sont aussi celles où mon effort d'emprise fut le plus difficile »⁶.

André Willequet était un créateur qui charriait dans son œuvre une connaissance réelle, vécue, et non seulement de l'histoire des arts, mais aussi des littératures anciennes et modernes qu'il lisait en français, en allemand, en anglais ou en traduction. Dans la pierre comme dans le bois se voient exprimées des formes figurées, puissantes et intemporelles, telles que *Icare* (1980), œuvre en noyer de 165 cm, thème qu'il avait déjà traité dans sa jeunesse, en plâtre grandeur nature, *Agamemnon* (1993), un chêne polychromé de 134 cm, ou *Gorgone* (1995), un pommier de 116 cm. Ici, en particulier, il est permis de croire que la forme initiale du tronc a orienté le ciseau du sculpteur qui en a, en quelque sorte, délivré un contenu potentiel. *Le Fugitif* (1987), un hêtre de 115 cm, semble porter, avec lui et en lui, l'ombre de son déplacement qui résulte sans doute de l'effet des tailles obliques qui paraissent le traverser. L'artiste ne confie-t-il pas : « La sculpture *bouge* lorsque l'œil est entraîné à la suite d'un enchaînement organique des volumes »⁷?

Dans le registre des pierres, le *Gisant* (1961) est une pierre bleue polie de 80 cm de long, dont la découpe géométrique et vive inscrit l'œuvre dans une période où l'artiste a privilégié ce type de formalisme rigoureux, où la pureté du tracé et son équilibre lui sont essentiels. Si l'on compare cette sculpture à un autre gisant, *Lazare* (1978), un petit granit de 140 cm de long, l'architecture du volume, ses ravinements et ses crêtes sont formulés et animés par les tailles et les morsures du ciseau, qui restent apparentes et dessinent un réseau dans l'épiderme du volume. Il en est de même pour le *Combat avec l'ange* (1964), figure levée dans la même matière et d'une hauteur de 80 cm. Il

⁶ A. WILLEQUET, *op. cit.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

Fig. 50. – André Willequet, *La Parole*, 1998. Bronze (cire perdue).
Collection privée.

est possible, à nouveau, de lire ici une animation formelle en accord avec la notion de lutte, mais sans distinguer pour autant les protagonistes, à moins qu'il ne s'agisse – hypothèse toute personnelle – d'un combat avec soi-même.

La lutte du sculpteur avec la matière pour lui faire exprimer, non une forme *a priori*, mais libérer une forme enclose, que l'artiste recherche au-delà de l'impression monolithique d'une pierre, du cheminement secret de la sève, tel était le labeur quotidien du praticien et du poète à la recherche de son chant des voyelles. Willequet a toujours voulu nommer ce dont il rêvait et qu'il formulait avec une énergique patience. Deux termes apparemment contradictoires. Combien de fois ne l'ai-je vu, reculant de quelques pas de l'ouvrage auquel il travaillait, cachant d'une main le volume superflu, pour retourner vers la sculpture en cours, et, à petits coups de ciseau, effeuiller en quelque sorte le passage difficile, et permettre à deux mouvements de s'interpénétrer.

Rien de gratuit, nul hasard dans la mise en place d'un jeu de volumes, dans cette lente approche d'une vérité à imposer à la matière et déjà admise par elle. Et tout cela se joue en trois dimensions, ce qui veut dire que tous les angles de vue doivent s'accorder pour qu'une forme glisse ou surprenne, accroche une lumière ou se fonde dans l'étalement de la matière. Jamais il ne faut forcer, mais faire dire à la forme cherchée ce qu'elle a à dire. Willequet était très conscient de cela : « Il est facile de se tromper soi-même. Les années consacrées à créer des formes finissent par tapisser l'âme d'un vernis d'habitudes, de connaissances complaisantes. Il y a des tournures, des manières de composer, de *faire valoir* qui ont été conquises peu à peu et qui masqueront utilement ce vide »⁸. Ainsi échappait-il à la redite. Il ne se copiait jamais lui-même. S'il ne trouvait pas le chemin à suivre, il laissait l'œuvre dans un coin de l'atelier, et demain, dans un mois, dans un an, soudain la solution s'imposait. Il suffisait qu'elle vienne à maturité.

Cette probité à l'égard de lui-même et de l'œuvre se doit d'être soulignée. Willequet appartient à cette race d'êtres pour qui l'art n'est pas un décor, une surprise, un hasard rencontré, un divertissement. L'art est une nécessité, une participation à l'ordre naturel, donc une création. Créer, pour lui, était se

⁸ *Ibid.*, p. 41.

donner à ce qu'il voulait et devait accomplir. Nulle grandiloquence pour autant. Apporter sa pierre à l'édifice. Aucune mission à accomplir, aucune révélation à transmettre, une dignité à conférer simplement à l'homme qu'il était.

Cela avait pour conséquence de regarder souvent ailleurs, de se ressourcer, de choisir une démarche, un moyen d'accès différent de la routine menée jusqu'alors. Au travail lent de celui qui découvre un cheminement, à la tâche d'émondeur, il recherchera, par exemple, la conquête libre d'un espace, mettre des bornes à son propre champ, lancer des perspectives, se bâtir une ville, se construire un temple. Tout comme, avec la cire malléable, appréhender un portrait, évoquer une image, saisir un reflet. Se laisser prendre par l'autre, et puis, une fois l'analyse terminée, relancer une apparence nouvelle, vivre sa vie parmi d'autres semblables.

Rien n'exclut en art la participation du spectateur, voire sa complicité. Ceci démontre, si besoin est, que l'œuvre de Willequet est toujours ouverte à l'autre et qu'elle se veut toujours plus allusive que figurative, et jamais démonstrative. Souvent même le titre demeure énigmatique. Une des premières tailles monumentales d'André Willequet – la première sans doute – exécutée à Sankt Margarethen en 1959 au Symposium de sculpture européenne, où travaillaient aussi Dodeigne et Moeschal, est titrée *La Famille* et mesure 160 × 120 × 80 cm. Si l'on sait que l'auteur s'était déplacé en Autriche avec sa femme et ses enfants, on peut imaginer trouver dans la forme principale le couple et, dans la forme appendice, l'idée de la progéniture. Mais qu'importe ce que l'on y découvre, si la forme en soi est riche !

Près de quarante ans plus tard, *La Parole* (1998), une cire perdue, peut poser une question quant à son sens (fig. 50). La parole, disait le sculpteur, c'est la bouche et, pour expliciter cela, il faisait un mouvement des lèvres comme pour prononcer, avec une exagération voulue, la voyelle O. Mais la beauté de l'œuvre, d'une œuvre d'art réussie, n'a pas besoin de la parole, elle n'est pas que miroir ou message, mais lieu de focalisation d'énergie et source de résonance, dont un autre regard appelle la résurgence. Représentation, concept, symbole, qu'importe. Elle est, par sa présence, par le dialogue qu'elle peut nouer.

2002



Fig. 51. – Octave Landuyt, *En plein vol, la belle mort actualisée*, 1986.
Pendentif perle et or jaune. Collection privée.

Octave Landuyt : le bijou, l'œuvre et l'ornement

Faire, inventer. Faut-il faire d'abord, afin d'inventer ensuite ? Ou bien faut-il inventer et faire en sorte que cela devienne ? Une étincelle est toujours requise. La demande ou la nécessité ? L'une ou l'autre, mieux l'une et l'autre. L'appel et la réponse. Et s'il y a accord, l'œuvre existe quel que soit son aspect ou sa fonction. Il n'y a pas d'œuvre majeure ou d'objet mineur en soi. La chouette athénienne peut être aussi belle, par tout ce qu'elle évoque, que le carré magique de Paul Klee, par tout ce qu'il éveille. Il y a eu, chez l'un comme chez l'autre, découverte et savoir-faire. Et l'un sans l'autre, il y aurait peut-être eu trouvaille ou conformisme et, à l'évidence, imperfection.

Octave Landuyt est le peintre, le sculpteur, le graphiste, le créateur que l'on sait, *primus inter pares*. Orfèvre et joaillier aussi, au sens premier des termes. Il associe, mélange, superpose le métal et la pierre, crée le décor d'une main, d'un bras, encadre un visage, souligne le cou, glorifie les seins. Le bijou existe par lui-même, comme objet de beauté, ornement ou parure. Il acquiert son espace et respire à la fois, lorsque naît le contact avec un épiderme, un support animé, dont il prolongera le geste, le volume et forcément la vie.

Le bijou, de toute éternité, est un signe qui se veut distinctif et, dès lors, choisi. Il est un argument du discours corporel, dont il scande le phrasé. Selon la civilisation, la culture, et suivant leurs courants, il peut s'enrichir, se diffuser. Par sa croissance et sa diversité, l'ornement répond à la prise de conscience de celui qui le porte et passe alors de l'évidence à la futilité, du primor-

dial au jeu, de l'anneau à la prolifération, au gré des humeurs individuelles ou des règles sociales. Mais il doit garder un sens, de la convention au secret, de la gravitation à l'exubérance, de l'aveu au pouvoir.

L'objet unique, avec ou sans des satellites ou des échos, doit – s'il est conçu par un Landuyt – s'accorder avec son support, tout en restant une invention du créateur, orientée sans doute par sa fonction, mais accomplie par le faire de l'artisan. Matières, lignes, formes et couleurs, Landuyt les domine. Encore faut-il sentir les ingrédients du bijou, la multiplicité des pierres, des cristaux et des nacres, leur saveur, les nuances, leurs reflets, leur texture, les rapports, les ruptures, leur éclat. Tout est mélodie dans une infinité de gammes en liberté (fig. 51).

En liberté, le mot est lâché, un libre épanouissement, une libre juxtaposition, une sorte de bonheur à naître ; en fait, une apparente liberté, une liberté conquise, étayée par un réseau de formation qui relie, situe et exalte les éléments entre eux. Comme le végétal, dans sa forêt rocheuse, noue ses racines autour du granit pour que l'arbre dresse son joyau, signale sa présence, il faut qu'un dessin anime le choix des composantes pour que l'ornement devienne. Tant l'équilibre des parts assied l'harmonie, qu'un baroque essentiel peut relancer le sang ; chez Landuyt, l'étrange aussi se voit convié pour nourrir l'expression, ce complexe qui va de l'artère aux synapses.

Et ce liant, c'est l'or¹. Non pour sa valeur vénale, mais pour sa solarité présente ou attendue. Couleur du levant et du couchant, stades cruciaux de l'humain, avec toutes ses nuances et ses chaleurs, pour tous ceux qui portent le regard vers un zénith, entre l'aléatoire et la durée, la foi et la chair, l'attente et la vie.

1996

¹ Voir Ph. ROBERTS-JONES, *Octave Landuyt. Aurum Flandriae*, Zellik, 1994.

Maîtrise de Marchoul

Tous ceux qui savent que la gravure est un art majeur, tous ceux chez qui le regard peut être admiratif, pour tous ceux-là, Gustave Marchoul maîtrise cet art avec une originalité qui ne soulève aucune mise en doute. La multiplicité des techniques renforce la personnalité de ses recherches et de ses résultats. Du burin à l'eau-forte, de l'aquatinte à la lithographie, chaque fois un enrichissement nouveau du trait, une modification sensible de la matière, qui se diversifie encore lorsque l'on passe du cuivre au bois, du noir et blanc, à l'infini des gris, à la couleur.

Gustave Marchoul depuis les années de son apprentissage – sa première œuvre date de 1943 – n'a cessé d'affirmer jusqu'aujourd'hui son langage, de construire son vocabulaire et son rythme d'expression. Cette volonté, ces accordailles, ces luttes d'homme vivant et d'homme pensant, lui ont permis d'élaborer une œuvre exemplaire par l'émotion et la force. Ainsi prend-elle place dans la foulée de ceux qui ont dominé l'histoire de l'estampe, de Schongauer et Dürer aux contemporains du XX^e siècle : un Jacques Villon, un Johnny Friedlaender...

Il s'agit donc d'une démarche remarquable, multiple par son message et qui, par ses feuilles libres comme par ses séries ou ses illustrations, vient marquer de son empreinte le paysage graphique et tonal de nos régions. La gravure, par son format, à de rares exceptions près, implique un rapport d'homme à homme, de l'artiste au spectateur. C'est par intensité ou séduction qu'elle agit, fuyant la grandiloquence comme elle doit éviter, par le choix, la photographie de la réalité. Le dialogue essentiel du par-

cours de Marchoul, dans le temps et l'espace, dans la vie quotidienne et spirituelle, sera celui de l'ombre et de la lumière.

La recherche d'un équilibre passera forcément par l'abstraction dès 1954, conquête d'une structure et, parallèlement, animation d'un espace. Et l'on songe alors à cette phrase de Nicolas de Staël qui affirmait au sujet de la peinture, en 1952, qu'elle devait être « abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace »¹. Or, la gravure, dont l'origine du terme est, sans doute, le verbe germanique *graben* c'est-à-dire creuser, implique cet acte dans la surface du cuivre.

Ce support, ce mur métallique, est donc travaillé, entamé, creusé ; lorsque ces tailles sont comblées par l'encre, l'ombre viendra porter, au retour de l'impression, les transparences et les clartés. Le travail plus complexe délivre un résultat semblable mais qui glorifie ici le papier dont l'importance du choix s'impose, japon, chine, rives, van Gelder... Et lorsque l'on sait que l'impression inverse le travail fourni, que de prévoyances sont requises pour aborder l'œuvre. Ainsi que l'affirme l'artiste, la gravure est « artisanat et art ».

Des séries vont naître qui se nommeront *Cantate* ou *Espoir*, mais la densification des traits à l'eau-forte engagera l'artiste au plus profond du nocturne. Des présences féminines ne tarderont pas à animer ces nuits, dès 1964, et quelques années plus tard, on peut assister à un déferlement du doute. La plongée dans l'ombre s'accompagne alors de fantômes, de *mains éparses*, et, jusqu'aux années 1970 environ, les chiens du cauchemar viendront hanter, par l'ombre et l'inquiétude, ces planches d'une trouble beauté.

Mais il est vain de résumer en quelques points l'évolution d'une œuvre si riche de visions, d'introspection, soucieuse de vivre l'expérience, de sonder l'existence. Celle d'un artiste qui nous dit « la gravure est un mode de vie », qui précise : « acide et métal », qui ajoute aussi « la main et le cœur »². Notations brèves qui se détachent de l'alchimie des jours et des nuits, des aveux de l'encre et du papier, de leur mélange, de leur fusion.

La page sera tournée, enfin, par un usage du report photographique qui a pour effet, semble-t-il, de provoquer une stabilisation du mouvement intérieur. Le monde reprend sa place par

¹ Cité in : catalogue *Nicolas de Staël*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 123.

² G. MARCHOUL, in : catalogue *Arnould, Carette, Laffineur, Lahaut, Marchoul*, Ixelles-Namur-Mons, 1968-1969.

Fig. 52. – Gustave Marchoul, *Ténèbre vint*, 1992. Lithographie et deux bois.
Liège, Cabinet des Estampes et des Dessins.

l'intrusion d'une image du réel au sein du tumulte intime, sorte de garde-fou à l'angoisse. Ainsi, en manière noire et héliogravure, une tête d'enfant peut-elle dialoguer avec un épi de maïs en plein soleil ; tout comme une jeune fille ouvrira la croisée d'une fenêtre sur la turbulence des mondes pour en chasser les monstres et les nuées indésirables. Et l'on peut écrire que l'image de la vie l'emporte sur les figurations de l'obscur.

Retour à l'intensité, au tangible, au thème familial, ce retour n'est cependant pas un terme mais un passage vers un autre angle de vue. La plage, les sables, la mer et le ciel accueillent la méditation et le rêve, et sont poétiquement contemplés à l'infini dès le terme des années soixante-dix. Le songe, lorsqu'il s'arrête sur l'objet de sa réflexion, ne se contente pas d'une simple allusion. La technique s'en empare pour le rendre brillant et sonore. La géométrie et le burin orchestrent la vision.

Étape toujours, vers la fascination du paysage. Non pas d'un lieu familier, mais de l'espace en tant que tel, vers une ligne d'horizon qui partage un peu plus, un peu moins. L'artiste crée un site à sa mesure et, par conséquent, variable selon son humeur. La couleur le tente et il s'y donne pleinement. Les tons seront vifs ou raffinés suivant l'heure du jour et l'émotion à exprimer. La xylographie s'impose, la technique du bois gravé permet le jeu des lumières, une sorte d'animation épidermique qui facilite l'entrée dans le sens de l'œuvre. Le chant du monde qui en résulte, à travers pluie, soleil, montagne et plaine, compte plus de trois cents partitions où l'on reconnaît chaque fois Marchoul et où l'on voit toujours autre chose.

Cette prise de possession répétitive de l'univers n'est en rien une monomanie, mais correspond davantage à une récitation de sa réalité, contemplée par la confiance d'un homme, hors de la présence d'autrui. Ce que Marchoul nous montre est ce qu'il voit et nulle autre figure n'intervient, ni au proche, ni au lointain. Le paysage est le fruit de son regard et de son invention. Ce monde heureux ou mélancolique serait-il vide, hormis ce regard ?

Bientôt des signes, un visage, une figure vont occuper l'espace. Cette longue dérive sur l'horizon entame son cheminement intérieur, sa quête intime nourrie des instruments de la Passion, de l'évocation de son site (fig. 52), de la figure, à la fois douloureuse et passionnée du Christ. Regards cette fois posés sur l'obsédant visage, traité souvent en lithographie – parce que cette technique traduit mieux le lancé et la proximité du geste ? –, visages au pluriel, multipliés et cadrés de diverses manières, mais

aussi la couronne d'épines et la croix vue sous l'infini des angles et des reflets, jeux de lignes, d'ombres et de clarté, évocation répétée de la vie à la résurrection. Cette figure est le bien de l'artiste, la foi de Marchoul qui s'efforce de l'exprimer du plus profond de lui-même.

Sans doute devrait-on parler ici des échos de l'œuvre. Le graveur fut couronné, dès 1961, à la Biennale de Ljubljana et à Venise en 1968, il expose de Tokyo à New York, de Cracovie à Séoul, de Berlin à São Paulo. Professeur à l'École Nationale Supérieure de la Cambre dès 1966, il a communiqué son savoir-faire et son exigence à ses élèves. À l'Académie de Mons, il fut déjà l'initiateur de Gabriel Belgeonne. Il revitalise en quelque sorte l'art de la gravure en Belgique francophone. Il animera avec René Léonard le groupe Cap d'Encre qui réunit au départ Alechinsky, Carcan, De Bolle, Laffineur, Lismonde et Tous-saint...

L'action de l'homme fut positive, l'œuvre qu'il continue à construire le place, et l'a installé déjà, au sommet de cet art majeur, difficile et fascinant, qui se nomme la gravure, art qui édifie, bâtit, émonde et requiert l'essentiel.

2003



Fig. 53. – Gabriel Belgeonne, *Promenade de signes*, 2004. Acrylique sur toile.
Collection privée.

Belgeonne et les formes de vie

L'œuvre d'art n'est-elle pas toujours une conquête, une ouverture du moi vers l'autre ? Si l'univers fut un point infime en puissance d'être, celui qui crée lui ressemble. Gabriel Belgeonne est, au départ, un graveur et le demeure pleinement, ayant acquis de cet art majeur la diversité et la richesse techniques, l'approfondissement, au propre et au figuré, de la matière. S'il a un jour abordé le registre de la peinture, il n'a rien oublié du langage initial. Ainsi ses nuages, ses reliefs dans l'action picturale procèdent-ils du secret fouillé des morsures et des tailles.

Le monde en expansion qui est sien, de la tension à la recherche, de la rupture à la rencontre, de l'un à l'autre dans le dynamisme, ne s'arrête pas au rectangle de sa surface. *Ad marginem*, disait Paul Klee, lorsqu'il portait, aux limites, les éléments de sa composition. Belgeonne obéit à une force comparable, qui se répercute parfois d'œuvre en œuvre, en une séquence rythmique.

Le tableau existe à l'évidence en soi, hors d'un temps défini, fragment d'une aventure, instantané d'un parcours ; il s'exprime sur le papier ou un ton de base, qui se fait accueil pour saisir des traces, des flux, des agrégats avec lesquels s'établit le dialogue de l'espace et de ses migrants. Il peut y avoir dualité, rejet ou attraction, parfois déchirement, parfois jonction ou arche, mais chaque mouvement est en cours, l'écriture se fait, les intensités se superposent ou se diluent, tout en étant, chacune, à leur point d'équilibre.

Dès lors, ces moments d'univers, que Belgeonne propose, nous engagent dans la mouvance d'un rêve, d'une méditation, comme ces pierres chinoises qui provoquent en réponse notre propre mouvement d'accord avec le vivant qu'elles suscitent. Ascendant ou contrarié, nul geste n'est gratuit, mais devient le signifiant témoignage de l'avancée en ce domaine qui se situe, aujourd'hui, en marge des *a priori*, dans la libre et féconde circulation de l'art.

1998

Un graveur peintre, Gabriel Belgeonne

La gravure est un art majeur parce qu'elle incise ou mord en profondeur le matériau sur lequel le travail s'opère, et modifie donc ce qui est. Si l'art s'exprime par le savoir-faire, l'artisan est celui qui sait, mais il n'est pas forcément un créateur. L'artiste, dans le sens où l'on entendait ce terme jusqu'il y a peu, est celui qui crée et qui sait traduire cela adéquatement. La confusion entre la création et l'art est devenue profonde. Il y a quelque temps déjà que ces notions s'opposent. Non dans le chef de l'émetteur, mais dans celui du récepteur. Le créateur sait qu'il lui faut un langage : mot, signe, volume, trait, son, couleur. C'est là, sans doute, que l'art intervient. Le faire est quelque chose qu'il faut apprendre, si l'on a le talent ou les dispositions requises ; il engendre parfois des conventions qui, à la longue, s'avèrent contraignantes et contre lesquelles des créateurs originaux vont naturellement réagir. Et l'on sait ce qu'il advint en peinture au classicisme après le Caravage, en architecture après le Bernin et au néoclassicisme après Géricault, le premier grand lithographe.

Ces modifications, plus ou moins profondes, se retrouvent à toutes les époques. Alors que les conservatismes formels règnent longtemps, en Égypte ou en Chine, les accélérations se font vives en Occident. Mais le Picasso de la période bleue et celui de *Guernica* demeurent néanmoins Picasso. Et l'étendue du visible entre Odilon Redon et Paul Klee n'en reste pas moins parfaitement lisible. Dès lors, l'art et la volonté des uns et des autres peuvent se poursuivre ainsi à l'infini, comme ce fut le cas pour le langage, qu'il soit sonore ou visuel, depuis que l'homme existe. Le

problème se transforme lorsque l'on veut intégrer, dans un registre longuement éprouvé d'expression et d'éventuelle communication – éventuelle puisqu'on n'oblige personne à décrocher – des données ou des faits étrangers à ce type de rapport. Si l'on se limite, par exemple, au seul concept, à son énoncé et non à sa mise en œuvre. L'idée peut être bonne, mauvaise, engageante, fâcheuse, surprenante, mais encore ? Le « je pense, donc je suis » est-ce suffisant ?

La constatation est acquise. Doit-elle nous émouvoir, nous étonner, nous perturber ? L'interjection, le cri, l'accumulation, la modification, le collage, l'urinoir, l'emballage sont autant de surprises dans leur solitude, sont peut-être des points de départ, mais sans complexité comparable à celle du génome humain, ni conséquence proche de celle du big bang qui, tous deux, nous confrontent aujourd'hui. Cela ramène-t-il la roue de bicyclette de Duchamp à n'être qu'un élément d'un musée Grévin ou d'une foire aux puces ? Non, cet objet est contemporain de la *Vierge folle* de Rik Wouters ; chacun et chacune libèrent l'évolution du langage formel en associant pour l'un le siège et la roue, le stable et le dynamique, et l'autre en donnant libre cours au corps féminin. Dans le domaine de l'interrogation du sensible et de l'esprit, sommes-nous plus loin que la *Mélancolie* de Dürer ou les *Trois arbres* de Rembrandt ? Nous en sommes, toujours, là et ici, ici et là. Car pour vivre il nous faut un tangible transposé. Et l'être immuable ou l'instant figé ne sont que de la mort, tels le plus souvent le constat ou l'installation. L'inscription du trait en gravure n'est pas qu'un simple tracé. Comme la découpe d'une chaîne de montagnes dans l'espace du ciel, il y a relief ou profondeur, quelle que soit la technique employée. Gabriel Belgeonne, puisqu'il s'agit de lui, a la conscience instinctive de tout cela.

En 1964, il rencontre Gustave Marchoul et sa route en gravure. « Donne-moi un dessin à graver », lui dit ce dernier¹. Ainsi s'ouvre une voie nouvelle. Déçu par ses études de peinture à l'Académie où la convention primait, vivement troublé par une visite au Musée d'art moderne de Venise où il découvre Ben Nicholson², Belgeonne est avide d'une orientation esthétique et

¹ Cette citation rapportée par Gabriel Belgeonne ainsi que les autres déclarations de l'artiste furent faites à l'auteur le 25 février 2001 à Gerpinnes.

² G. BELGEONNE, *Rencontres fortuites mais nécessaires*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 5-9, 1990, p. 114-117.

stylistique, accordée à son questionnement. L'estampe la lui apporte. L'aquatinte et l'eau-forte accueillent ainsi de grands élans gestuels qui évoquent le bruit des vagues sur les rochers bretons. Et l'odyssée commence.

Le choix d'un itinéraire – souvent sans boussole – les escales heureuses, inattendues, la conquête des éléments, impliquent des apprentissages et doivent confondre les découragements, les creux profonds et les vents debout. Belgeonne aime la difficulté parce qu'il aime le travail. Il mène de front plusieurs itinéraires et combat, dès lors, la lassitude. Ses ressources sont, elles aussi, multiples.

L'humour n'est pas absent et devient un allié lorsqu'il mentionne dans le titre d'une suite, en 1965, les initiales d'un critique réactionnaire. Détail sans doute, qui témoigne cependant de l'actualité vécue du jeune artiste qui ne refusera jamais une prise de position, un engagement dans la défense et l'illustration de l'estampe, dans l'organisation de biennales à Bonsecours, la participation à Cap d'Encre, la publication d'ouvrages portés par les éditions Tandem (avec toujours présente et active sa femme Thérèse), celle de nombreux livres illustrés ou de portefeuilles.

Ses premiers pas en gravure ne sont ni timides, ni hésitants, la présence de Gustave Marchoul sans doute le conforte : « il m'a montré ce qu'il était possible de faire ». Ce sont de grandes batailles, des éclats vifs qui dominent et assaillent la feuille, imposant leur mouvement et leur matière, saisissant le spectateur par l'intensité des noirs et la forme expressive. Dès ce moment, Belgeonne se donne à ce langage, éprouvant les techniques, les associant, relevant par de profondes morsures d'eau-forte le grain de l'aquatinte, provoquant parfois des saignées au burin, des découpes ou des perforations du métal, accentuant dès lors les reliefs, car la taille-douce, malgré ce qualificatif, peut être affirmation nette et claire. Et l'esprit de la sculpture parfois se manifeste, affleure.

La couleur, les couleurs apparaissent très rapidement aussi, par moments tranchées, elles ne tarderont pas à s'affirmer en gammes personnelles, dans les gris, les ocres montant vers les bleus et l'orange et font qu'à la tonalité même, on reconnaît l'auteur. Vers 1965, un an plus tard à peine, le maître Marchoul quitte Mons pour enseigner à l'École nationale de la Cambre à Bruxelles et confie à son jeune disciple la charge de le remplacer à l'Académie montoise. Gabriel Belgeonne ne refuse pas la

succession, mais juge qu'il lui faut – conscience professionnelle oblige – pouvoir enseigner les divers idiomes de l'art de l'estampe. Il pratique dès lors le bois, la lithographie, la sérigraphie – mais avec moins d'enthousiasme dit-il –; bref, il lui faut apprendre pour démontrer ensuite que tout s'imprime. Ainsi le fera-t-il comprendre plus tard aux étudiants de la Cambre, où, succédant une fois de plus à Marchoul, il imprimera bois et carton, *Deux taches grises*, deux saveurs, deux textures conjuguées, en douceur et nuance, vers 1991-1992.

Les grands vents du départ font place à des modulations et, vers 1970, le geste cède le terrain à des recherches de structure. Il n'y a pas, pour autant, perte de vigueur ou de présence, mais s'impose un besoin de construire, de composer. « Au début, j'aurais voulu faire l'architecture », se souvient-il. Sans regret, car Belgeonne maîtrise parfaitement aujourd'hui son métier de graveur-peintre.

N'anticipons pas. C'est alors l'époque des jardins, des enclos, des clôtures, des fenêtres. *Fenêtre du jour* ou *Fête de mai* vers 1970, où la forme rectangulaire cerne, ouvre ou formule une surface, un espace, structure et fixe l'image, régit son domaine sans le figer car la matière, l'intensité des morsures et des tailles, des ombres plus ou moins affirmées, animent et se jouent à l'intérieur de la composition choisie.

C'est le temps de la conquête d'un style, d'une personnalité. Le jeu des formes, qui vise parfois au minimalisme, alterne avec le raffinement des sables de l'aquatinte. Se révèle aussi la coquille. Le premier graphisme de cet élément se fait jour dans *Temps de mai* (1971). « La forme apparaît comme ça, dira-t-il, de là elle devient une spirale, une coquille, une ammonite, c'est la forme qui détermine l'objet... » Pour acquérir ensuite une valeur symbolique, un signe de reconnaissance.

La coquille n'est pas seule, elle joue avec la plage sur laquelle elle repose, la ponctue, la scande et, selon sa place, définit l'aire de la gravure. Par elle-même, elle enchaîne ou déchaîne le regard selon que l'on parte de l'indéfini vers le centre, ou se déroule, de cercle en cercle, pour en perdre l'équilibre devant l'immensité au-delà de l'horizon. Ces objets sont, suivant Valéry, « plus intelligibles à la vue, quoique plus mystérieux à la réflexion »³. Ajoutons que chez Belgeonne le mystère naît davantage du rapport que de l'existence, par sa situation ou d'éventuelles répétitions,

³ P. VALÉRY, *L'homme et la coquille*, in : *Œuvres*, I, (Pléiade), 1968, p. 887.

Fig. 54. – Gabriel Belgeonne, *Préférence*, 1984. Aquatinte.

par contraste avec la matière du support et la formalisation géométrique de l'espace ambiant. Plus que l'enchaînement de la spirale et ses éventuels caprices, auxquels le penseur est sensible, le plasticien joue de la surface occupée par l'élément et de la rupture de la spirale comme de son point de départ, ces données relèvent exclusivement du domaine graphique. Guidant l'œil qui observe, elles entraînent ensuite l'éventuelle idée ou l'imaginaire de celui qui pense en regardant. De plus, dans le plan total et apparemment abstrait de l'estampe – apparemment parce que la matière, quant à elle, est concrète – la coquille est identifiable et, dès lors, se nomme et s'affirme aussi en unité. Elle est une spirale qui devient être, objet (fig. 54).

Si le signe reste très présent, élément majeur des variantes de *Jeu* en 1986, jamais gratuit, mais scansions ou ponctuations, au format variable, isolé ou en groupe, vocable essentiel dans le dialogue entre la surface, le cadre et la courbe, il régresse néanmoins avec le temps pour n'être plus qu'une marque, un sigle, une signature, mieux un monogramme. Il s'efface lentement dans la suite intitulée *Développement dans l'espace* en 1989. Son rôle fut tel qu'on aurait pu dénommer Gabriel Belgeonne le Maître à la

Coquille, comme on appelait au XV^e siècle le Maître aux Banderoles où le Maître des Cartes à Jouer, de notables graveurs demeurés anonymes.

Le graveur voit grand lorsqu'il travaille des feuilles de quatre-vingt dix sur soixante-trois centimètres, mais la force demeure lorsque la gravure se réduit à une surface de sept sur sept et moins encore. Belgeonne n'est en rien prisonnier d'un format standard, il pratique aussi bien le raisin que le jésus, que le colombier ou le grand-aigle. Il aime la diversité et accorde son langage aux dimensions choisies librement ou en réponse à une demande. Cette souplesse, cette dextérité où l'artisan reste au service du créateur et réciproquement manifestent leur parfaite adéquation. Ce goût de la mobilité dans le format favorise chez l'artiste son attirance instinctive pour l'écrit, pour le livre. Non sous forme d'illustration, mais sous l'angle de l'accompagnement, de l'équivalence plastique du texte, et de préférence au poétique. Son goût de l'édition qu'il partage avec sa femme – et ici on ne sait trop qui prend le pas sur l'autre, le T de Thérèse s'affirme d'ailleurs en filigrane dans maintes gravures – est source d'une activité où texte et image se conjuguent avec bonheur, chacun dans son registre. Les poètes sont privilégiés, ainsi Jacqmin, Namur, Jones, Arlan ou Malinconi.

Cette malléabilité au choix et, dès lors, à l'exigence des surfaces ne se traduit pas qu'en taille-douce, Belgeonne la pratique dans le bois dont la matière est de nature si éloquente et que l'artiste exhausse avec magie ; et les couleurs ici se font, par les vertus de l'encre, plus lisses et plus brillantes. Il recherche par contre en lithographie les transparences, l'éclatement des veinules qui tranche ou s'oppose, en complémentaire, à une opacité. Tous les registres de l'expression offrent ainsi leurs spécificités et l'artiste fait usage de l'un ou de l'autre en fonction, chaque fois, de la chose à dire, à livrer au regard d'autrui. La litho, elle aussi, peut se présenter de manière imposante et murale, d'un mètre vingt sur un mètre soixante, en 1991 ou en tout petit recueil, *Gerpines*, l'année suivante avec la collaboration de Nancy Salmont pour le tirage. Si Belgeonne tire lui-même, avec une sensibilité extrême, toutes ses tailles-douces et tous ses bois, il préfère souvent laisser à un lithographe professionnel le tirage de ses lithographies, quoique la suite de douze planches *Pour Arthur*, à l'occasion de l'hommage à Arthur Robbe au Grand Hornu en 1990, démontre que le savoir-faire de Belgeonne a gagné du galon.

Fig. 55. – Gabriel Belgeonne, *Onzième sentence de Lao Tseu 6*, 1989. Aquatinte.

Entre-temps le climat de l'estampe s'est modifié. La rigueur de la composition se voit lentement mise en cause, les plages se font plus volatiles ; dès 1987-1988, un certain lyrisme, voire une pointe d'agressivité se font jour. Des planches telles que *Brouillard* ou *À l'horizon* annoncent une évolution sensible vers la série *Développement dans l'espace*, où l'œuvre, comme son titre l'indique, se dilate en volumes plus nuageux que délimités, où les nuances deviennent mouvantes. Il y a là, formellement, non pas un retour, mais un rappel des recherches initiales, lyriques et gestuelles de 1964-1965. Sans le désir d'en imposer cependant, on passe de l'oppression d'alors à la respiration de celui qui maîtrise son cours.

La suite de 1989 ayant pour thème Lao Tseu, de grand format, affirme une sorte d'affranchissement de toute convention structurelle (fig. 55). Les volumes sont répartis vers les marges laissant, en quelque sorte, le plein chant au vide qu'il conditionne et qu'un très savant dosage de ponctuations, ou de zones

très légèrement mordues, voilent sans occulter le blanc du papier, d'autant plus qu'il échappe au mouvement des masses et des filtres ténus. Il ne s'agit pas, ceci doit être souligné, d'une illustration de « sentences » de Lao Tseu. Belgeonne est marqué depuis sa jeunesse par le principe de la complémentarité du vide et du plein qui anime la pensée orientale. Il aime citer de Lao Tseu : « On façonne l'argile pour en faire des vases, mais c'est du vide interne que dépend leur usage ».

Ce lyrisme bien tempéré que Belgeonne a mis en œuvre depuis lors et qu'il traduit aussi bien en taille-douce que sur bois, correspond, accompagne, alterne ou complète le travail de peintre et d'aquarelliste auquel il s'est remis depuis. Dans ce domaine aussi les formes sont dominées par un mouvement ascendant qui laisse souvent vierge le bas de la toile ou du papier. Chez Belgeonne le regard est guidé vers le haut. L'univers est en expansion, la pensée suit une courbe ouverte. La coquille, puisque coquille il y avait, se déroule ; elle ne se referme pas sur elle même. Belgeonne l'a d'ailleurs quittée, sans doute n'en avait-il plus besoin. Le retour à la peinture pourrait signifier le passage du monologue au dialogue. Ce serait une erreur, cependant, de le considérer comme tel. La gravure ainsi qu'il la pratique, est déjà un domaine multivocal par la recherche et la diversité des techniques employées et auxquelles l'artiste fait rendre le son le plus juste. La peinture est un autre versant d'une même nécessité d'expression qui confirme le chemin déjà parcouru (fig. 53). Elle peut être, comme l'aquarelle ou le dessin, un rafraîchissement et un stimulant. *Sans point fixe*, titre Belgeonne en 2000. Oui, sans entrave, sans parti pris, sans convention ni trucage, dans une liberté conquise par le savoir des problèmes à résoudre. Puisse-t-il continuer le *Livre de la grande paix* en gardant la même vivacité du regard et la même profondeur de réflexion !

2001

Wisniewski : a step ahead

On ne marche pas impunément. Quelle trace laisser et sur quel sol ? Chaque pas est un signe avant que d'offrir éventuellement à d'autres la trace d'un passage.

Le sol est-il complice, taiseux ou explicite ? Joue-t-il le jeu du souvenir, de l'indifférent, se veut-il tendre comme une jeune fille ou rêche et hostile comme du crin ?

Le sol est un lieu en soi, avec ses humeurs d'accueil, ses réflexes, sa mémoire ; coloré ou terne, il se souvient, oublie l'un, retient l'autre ; de terre, de roche, de texture, il peut être un chemin, une jungle, une voie royale.

Il sera ce que le passant en fera, ce qu'un artiste imagine, un lac de marbre, un échiquier provocant, une épreuve, un dédale, un lieu cabalistique, un plan de poésie. Différent pour chacun, car le jeu toujours se renouvelle selon l'attention du marcheur, son rythme, son angoisse, son ambition.

Wisniewski inscrit au sol un cheminement, insère une géologie, afin que des pas s'y accordent, comme l'enfant joue à la marelle, où l'inquiet évite la frontière des pavements, où certains enfoncent amoureusement leurs pieds dans le sable (fig. 56).

Fig. 56. – Andrzej K. Wisniewski au travail pour *Pieds d'or*, 1995. Sol en mosaïque de papier, Sint-Pieters-Leeuw, Imprimerie Jan Verhoeven.

La surface multicolore en mouvement redistribue, suivant l'angle et l'approche, les fragments de formes et de tonalités, modifie le plan par le trompe-l'œil, créant failles et ressauts. L'interpénétration, la stratification des données s'orchestrent, des yeux à la mémoire. Il faut lire dans les lignes du sol le devenir de ce morceau de route.

Quelques droites régissent et quelques courbes engagent. Une composition discrètement se formule, ouverte au questionnement, limite le hasard, guide, mais ne brime point la réflexion. On y trouve l'anecdote, la référence, la recherche, des rehauts d'or, des empreintes, des spirales, le cotillon des fêtes, la fête au seuil du travail, la récompense s'il est accompli, car on vient puis on s'en va, jusqu'à cet autre jour, où s'inscrira une autre trace.

Ainsi le kaléidoscope se multiplie, le sablier accumule ses minutes, le temps inscrit le temps, graines et sédiments se chargent, se fécondent : passé, soleil, demain, pluies et vent, passage perpétuel, roulis du songe, fragment de phrases, échanges de civilités, rire ou cérémonial, écritures secrètes et mots de passe, *een wandelende droom, don't count stars or you might stumble...*

Ainsi la charge et la surcharge renforcent les sens, sur lesquels marchent le sang, les muscles, les idées ; fascination d'une plage animée de mille et une marées dont les vagues viennent lécher les murs, devant une roue de la fortune.

Ici tout n'est que feuille, qui boit et qui révèle, où tout s'écrit, où tout se fonde, parole en profondeur, archéologie en devenir, lithographie, écriture, sérigraphie, en strates le papier se fait dominant, devient préface à la maison d'un imprimeur.

1995

V

Silhouettes verticales

Au revoir Bram Hammacher

Il est des êtres exceptionnels, non seulement par leur longévité, mais par la densité de celle-ci. Ce qui comptait pour Bram, ce qui était essentiel, au-delà des différences de générations et des limites territoriales, c'était la valeur humaine d'un individu, ce qui le passionnait c'était le pouvoir de création, et son attention fut sollicitée par l'œuvre de ceux qui bâtissaient autour de lui, qui donnaient à voir quelque chose de non encore inventorié, de Magritte à Lipchitz, de Marta Pan à Chillida.

Que de noms pourraient ici être cités et qui vinrent enrichir le Kröller-Müller et meubler son jardin de sculpture, qui vinrent se joindre aux grands noms du passé, de Rembrandt à Van Gogh, dans ses cours universitaires en Hollande et à l'étranger.

De cet ami qui nous quitte, il faudrait parler, en deçà de sa culture et de son érudition, de l'intensité de son regard, mais aussi du sourire, et même du rire qui scandait parfois ses phrases (fig. 57).

Il vint à Bruxelles et devait nous enlever Renilde, et ensemble, merveilleusement ensemble, ils continuèrent leur route avec dans



Fig. 57. – Bram Hammacher à Bruxelles en avril 2001.

leur cœur et leur esprit ceux de leurs amis du Nord comme du Sud. Le chemin fut heureusement long et fascinant.

Bram ne disait-il pas qu'il croyait avoir commencé à écrire lorsqu'il fut pensionné? Sans doute était-il sorti de la vie des obligations pour entrer dans celle de la réflexion. Ce fut, en effet, le temps des grands livres sur la sculpture du XX^e siècle et aussi sur ses peintres. Historien de l'art et essayiste, s'il cernait avec acuité son sujet, il ne le fixait jamais comme un entomologiste dans la boîte des définitions étroites et des formules, mais laissait ses yeux bleus rêver à des rapprochements sensibles et ouvrir, à la fois, l'horizon à des prolongements qui éveillent les échos du passé comme ceux de l'avenir.

Centenaire, il travaillait toujours, consacrait journallement au moins deux heures à l'écriture. À ce moment, excédé je crois par les bagarres autour de l'authenticité de certaines œuvres de Van Gogh, il en avait décrété la vanité, estimant avoir dit au sujet de ce grand maître ce qu'il y avait à en dire, et j'ajouterais magistralement, mais je le cite « then the unexpected happened »¹.

Sollicité par Pétrarque et encouragé sans doute par de fréquents séjours à Abano, il découvrit qu'il y avait peut-être des liens à nouer entre le poète italien et le peintre hollandais. Ainsi fut démontré par Bram l'influx du Sud dans un article publié il y a quelques mois à peine, « Van Gogh and Italy » dans le *Van Gogh Museum Journal*.

Cette anecdote démontre la curiosité, l'acuité, l'ouverture d'esprit d'un homme qui connut tout un siècle, qui le vécut intensément, sans apriorismes, dans l'amitié des créateurs, donc de ses égaux, hier comme aujourd'hui.

Sans doute Bram s'est-il longuement attardé dans ce *Jardin du poète*, qui illustre d'ailleurs son écrit, où Van Gogh montre un couple se promenant dans un parc public à l'ombre « des mêmes cyprès et des mêmes lauriers » que ceux connus de Pétrarque. Et ce couple pour Bram n'était-il pas peut-être lui-même et Renilde? Et pour nous, ses amis, le jardin du poète qu'il a fait sien est celui des souvenirs où il vit et vivra dans notre mémoire.

2002

¹ A. M. HAMMACHER, *Van Gogh and Italy*, in : *Van Gogh Museum Journal*, 2001, p. 119-123.

Germain Bazin au service de l'art

Lorsque, le 6 janvier 1983, Germain Bazin fut accueilli en ce lieu en qualité de membre associé de notre Académie, j'eus le plaisir de lui adresser un hommage de gratitude et d'admiration pour tout ce qu'il avait apporté à ses contemporains comme historien de l'art, professeur et conservateur au Musée du Louvre. Que puis-je faire de plus aujourd'hui, en ce centenaire de sa naissance, si ce n'est de réitérer cet hommage, amplifier ou souligner les qualités d'un enseignement et la raison d'être de certains engagements et de certaines luttes. Germain Bazin fut en effet un penseur, un scientifique et un homme de combat. Il n'a cessé d'insister sur la pérennité de l'art et de mettre en garde contre le seul souci d'étonner, de plaire, de se vouloir un divertissement parmi d'autres – ce que la création a une fâcheuse tendance à devenir de nos jours – ou une coquille creuse ballottée par le flot verbal. Mais j'y reviendrai. Tout d'abord, qui était l'homme ?

Germain Bazin naquit à Suresnes dans les Hauts-de-Seine, le 24 septembre 1901, d'un père Maître de forges et d'une mère qui pratiquait la peinture en amateur, et qui descendait de Jean-Joseph Mounier, Premier Président de la Constituante, puis Préfet d'Empire, et dont le fils, le Baron Claude-Édouard, fut Intendant des Bâtiments de la Couronne jusqu'au règne de Louis-Philippe. De bonne souche donc, et d'un milieu où l'esprit et la culture se devaient d'être respectés. Mais on sait que le climat familial, s'il peut favoriser, n'accomplit pas pour autant, encore faut-il des capacités intellectuelles propres, de la curiosité, de la volonté. Germain Bazin était parfaitement pourvu de ces

qualités qui le conduisent à la faculté des Lettres, où il devient l'élève d'Émile Mâle, l'éminent médiéviste, et suit les cours à l'École du Louvre de Louis Hautecœur, autre personnalité du monde des arts. Ainsi le chemin se trace-t-il. Bazin complètera cependant la voie qui le mène au doctorat es Lettres, en étant bachelier es Sciences et licencié en Droit.

Ce souci de connaître est le fondement d'une exceptionnelle culture, étendue et humaniste, qui suscitait l'admiration du Président de l'Académie des Beaux-Arts, Louis Leygue, lorsque celui-ci le reçut sous la Coupole en avril 1976. Évoquant une rencontre antérieure, celle d'une promenade bucolique à Rochambeau, non loin de Vendôme, il lui dit : « Vous auriez (...) pu parler sans fin sur Rochambeau et l'Amérique, sur Balzac et le XIX^e, sur Ronsard et la Pléiade, sur l'Art roman, ou le Gothique, ou la Peinture vénitienne, les chevaux de Géricault, comme aussi sur le Droit, la Géographie, la Sémantique, que sais-je encore?... Car vous êtes Monsieur, le dépositaire d'un immense savoir »¹. Ces connaissances réelles n'étaient pas que le fruit livresque des études, mais celui de recherches, d'expériences, de découvertes et d'enseignement. Il n'est pas sans intérêt de noter que le premier poste important que Germain Bazin ait occupé fut, en 1934, celui de professeur à l'Université libre de Bruxelles où il enseigna jusqu'en 1971, tant en candidature qu'en licence, de manière magistrale, au propre et au figuré, l'histoire de l'art sous de multiples angles. Ce qui m'a permis de lui dire en 1983 : « Par la rigueur de l'approche, le souci de l'objectivité, par l'intelligence de la synthèse, l'extrême sensibilité du goût, par l'éloquence de l'exposé, vous avez profondément œuvré à la formation intellectuelle de plusieurs générations d'historiens belges, les Charles Delvoye, les Paul Philippot, les Jean Balty... »².

Germain Bazin enseignait déjà, lorsqu'il fut nommé, en 1937, Conservateur au département des peintures et des dessins du Musée du Louvre. Dès cet instant l'homme de musée exemplaire qu'il deviendra, trouve ses marques et conquiert sa liberté au lendemain de la guerre, en 1951 avec les fonctions de Conservateur en chef du département des peintures et des dessins, du

¹ L. LEYGUE, *Discours pour la réception de M. Germain Bazin*, Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1976, p. 3.

² Ph. ROBERTS-JONES, *Présentation de Monsieur Germain Bazin*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, LXV, Bruxelles, 1983, p. 11.

cabinet Edmond de Rothschild et du Laboratoire du Musée du Louvre. Entre-temps, il avait procédé à la protection des chefs-d'œuvre en période de guerre par leur répartition en province sous sa responsabilité au château de Sourches, près du Mans, et sous celle de René Huyghe à celui de Montal, près de Saint-Céré dans le Lot. Mission essentielle et délicate pour le patrimoine artistique en ces années de conflit et d'occupation ; elle fut d'ailleurs le sujet d'un ouvrage posthume, intéressant et émouvant, intitulé *Souvenirs de l'exode du Louvre 1940-1945*³.

Autre activité également importante à la même époque : la fondation en 1941, à l'École du Louvre, d'une chaire de muséologie théorique et pratique qu'il occupera jusqu'en 1970. C'est, par conséquent, en parfaite connaissance de cause que Germain Bazin, en sa qualité de chef de Département, entreprit une redistribution synchronique des collections, mettant ainsi l'accent sur les parentés, les similitudes, les influences réciproques, en tournant le dos au classement par écoles et nationalismes. De même, par souci d'une meilleure approche et lecture des œuvres souhaitait-il réunir les grands formats dans les grandes salles et constituer des espaces plus intimes, sous forme de cabinets, pour les tableaux de chevalet.

Cette muséographie nouvelle, qui soulignait davantage l'esprit et les courants de la création que les frontières du pouvoir et des États, fut source de vie pour le Louvre et lieu de contemplation pour l'amateur. Ajoutons que le Musée du Jeu de Paume, alors musée de l'Impressionnisme, fut rénové par lui dans le même esprit au début des années 1960⁴. Depuis lors, de multiples bouleversements : le retour au diachronisme, à la division par écoles, à la multiplication des cimaises, au parcours de longue durée, à battre tambour pour qu'un public accoure.

Qu'en pensait Germain Bazin en 1976 encore ? « La conservation exige de laisser les œuvres d'art en repos, de les surveiller chaque jour comme un médecin passant la visite dans son hôpital, de leur épargner transports et changements de climats. Je m'imaginai que tel était le devoir premier du conservateur. J'allais apprendre que le souci d'assurer à l'œuvre d'art, à ce support physico-chimique si précaire du génie, la plus longue survie, était en butte à une autre mission, que d'aucuns ont appelée

³ Publié chez Somogy, 1992.

⁴ G. BAZIN, *Réaménagement du Musée du Jeu de Paume, Paris*, in : *Museum*, XIV, n° 1, 1961, p. 35-44.

depuis « animation », et qu'avec plus de franchise j'ai désignée sous le nom « d'exploitation ». Et moi-même, j'ai dû me faire un de ces « exploitants » ! Plus que le musée, l'exposition rencontre la faveur d'un public, tenaillé par ce goût de l'actualité qui, comme l'a dit Valéry, est une drogue, mortelle à haute dose »⁵.

Sa science de la notion de musée, des raisons d'être d'une telle institution, de son histoire et de ses fonctions donne naissance en 1967, publié en Belgique, au *Temps des Musées*, première étude approfondie du sujet, résumé en quelque sorte de son enseignement à l'École du Louvre et de ses expériences de conservateur. Ne déclarait-il pas en 1987 encore en me recevant sous la Coupole (fig. 58) : « Ayant été moi-même tour à tour homme de terrain et *homo ex cathedra* (...) mes cours n'ont-ils pas été le banc d'essai de mes idées ? »⁶.

Le conservateur est aussi un homme responsable de l'état des œuvres dont il assume la garde. Germain Bazin – et son titre le précise – était également en charge du Laboratoire du Musée du Louvre, donc de la restauration et des traitements qui en résultent. Je me souviens des réunions du Comité pour les Laboratoires des Musées et de la Sous-Commission pour le traitement des peintures de l'ICOM qui réunissait, dans les années soixante, les directeurs des grandes institutions, Germain Bazin assisté de Madeleine Hours pour le Louvre, Philip Hendy pour la National Gallery de Londres, James Rorimer pour le Metropolitan Museum de New York, Arthur Van Schendel du Rijksmuseum d'Amsterdam, Stanislaw Lorentz du Musée de Varsovie, Ainaud de Lasarte du Musée de Barcelone, Paul Coremans directeur de l'Institut royal du patrimoine artistique et moi-même pour les Musées royaux. Il se peut que l'un ou l'autre nom m'échappe mais, en ce temps-là, la restauration des peintures et, plus particulièrement, leur nettoyage divisaient les esprits. En gros, les anglo-saxons estimaient qu'il fallait enlever « la crasse des

Fig. 58. – Germain Bazin à l'Institut de France lors de l'installation de Philippe Roberts-Jones en juin 1987.

⁵ G. BAZIN, *Notice sur la vie et les travaux de Pierre David-Weill*, Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1976, p. 17-18.

⁶ G. BAZIN, *Discours pour la réception de M. Philippe Roberts-Jones*, Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1987, p. 6-7.

siècles » pour retrouver les couleurs d'origine ; les européens, et surtout les français, recommandaient une extrême prudence qui devait tenir compte des glacis, des vernis d'origine voulus par les créateurs eux-mêmes, conscients des problèmes que l'on croyait découvrir. Les discussions toujours courtoises, car chacun estimait les qualités et les responsabilités de l'autre, étaient parfois vives et il arrivait que Bazin se retire sur l'Aventin. René Huyghe a souligné très justement dans une préface : « Peut-être l'inflexible rigueur de caractère de Germain Bazin, qui marque la grandeur de sa vie et de son œuvre, a-t-elle donné à sa personne un côté abrupt, qui en fait en partie un méconnu, dont l'importance réelle n'apparaîtra que progressivement »⁷.

À l'époque, des tensions existaient donc et la diplomatie belge et polonaise avait à s'exercer. Ces échanges de vue, voire ces confrontations, étaient saines et ont, non seulement évité à certaines œuvres des traitements trop drastiques, mais ont aussi permis le développement des techniques physico-chimiques en laboratoire et une approche plus scientifique des problèmes posés. Dans ce domaine, l'IRPA, sous la direction de Paul Coremans, et de notre regretté confrère René Sneyers ensuite, a joué un rôle important, en consultation fréquente avec Germain Bazin, en parallèle avec l'action de l'Institut de Rome, longtemps dirigé par notre ami Paul Philippot, ancien élève aussi de Bazin.

Mais l'homme de musée était, et plus intimement sans doute, un écrivain d'art. J'emploie à dessein le terme écrivain d'art, plutôt qu'historien de l'art parce que Germain Bazin, outre ses qualités certaines et indiscutables d'archéologue et d'historien, avait le sens et le goût de l'écriture et de la communication des idées. L'archéologue s'affirme en début de carrière avec *Le Mont Saint-Michel* dès 1933 et l'historien de l'art dans les dernières années avec le Corpus des peintures et dessins de Théodore Géricault. *Le Mont Saint-Michel* qui obtint au lendemain de sa publication le prix Jeanbernat de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres nous intéresse. En effet, Germain Bazin note incidemment dans ses *Souvenirs* posthumes : « Je connaissais la France de la Loire et du Nord, visitées toutes deux à bicyclette, et particulièrement la Normandie, sondée village par village, à cause de mon ouvrage sur le *Mont Saint-Michel* (...), et qui

⁷ R. HUYGHE, Préface à G. BAZIN, *Souvenirs de l'exode du Louvre 1940-1945*, Somogy, 1992, p. 8.

m'avait valu sur quatorze historiens concurrents de divers pays l'entrée comme professeur de l'Université libre de Bruxelles »⁸.

De 1933 date aussi *Le Louvre. Le Palais*, étude historique du site et du bâtiment qui ne devait pas tarder à devenir le sien, son lieu de travail dont il dénombrera, par la suite, *Les Trésors de la peinture* en 1957 comme ceux de *L'Impressionnisme* l'année suivante et dont les rééditions furent nombreuses en diverses langues. On ne peut se livrer ici à une étude bibliographique complète, même sous forme d'une simple énumération. Monographies, études de périodes ou d'écoles se suivent du Sud au Nord : peinture italienne, française ou anglaise, Rubens, Fra Angelico ou Corot ; une grande diversité du regard qui se voit unie par la justesse et le bonheur de l'expression. Un exemple : « Giovanni Bellini, vu par Germain Bazin, est peut-être le plus beau moment d'équilibre de l'art italien. Il y a encore en lui la correction, la précision sans défaut, l'arabesque aiguë, l'*ostinato rigore* du XV^e siècle et déjà toute l'harmonie, la beauté du XVI^e siècle. Son art est à la fois architecture et musique. Peut-être de tous les artistes italiens, est-il celui qui a atteint le plus haut sommet de perfection, dans le sens absolu du mot, avec tout ce qu'il comporte de limite »⁹. En quelques phrases donc, il cerne, situe et ouvre en même temps une porte qui débouche sur un mieux connaître ou que l'on referme en cas de désaccord.

Mobilisable, Germain Bazin sera appelé sous les armes et exerça les fonctions d'officier de renseignement en Alsace où il fut blessé pendant la « drôle de guerre » et ainsi ne fut pas fait prisonnier comme ses compagnons de régiment¹⁰. Rentré à Paris, il devait consacrer la majeure partie de son temps à la protection du patrimoine du Louvre et à sa mise à l'abri. L'Occupation finie et Paris délivré, l'occasion lui fut offerte, grâce à René Huyghe – une amitié profonde liant les deux hommes depuis l'École du Louvre – de conduire au Brésil une mission culturelle en 1945. Germain Bazin précise : « Le Brésil aura été la charnière intellectuelle de ma vie. Jusque-là médiéviste, fortement corrigé, il est vrai, par la passion de l'art moderne que René Huyghe m'avait communiquée, en me prenant avec lui dans la rédaction de *L'Amour de l'art* en 1930, j'eus à Rio une illumination : celle du baroque. Comment résister à cet appel de

⁸ G. BAZIN, *Souvenirs...*, op. cit., p. 68.

⁹ G. BAZIN, *La Peinture italienne aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, s.d., p. 19.

¹⁰ G. BAZIN, *Souvenirs...*, op. cit., p. 13.

trois cents églises qui attendent leur historien, et du dernier imagier chrétien, l'Aleijadinho un métis que les historiens d'art jusque-là ignoraient ? »¹¹.

Cette voie nouvelle, cette nouvelle passion devait se concrétiser en 1956-1958 par la publication de *L'architecture religieuse baroque au Brésil* en deux volumes et de *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* en 1963. Mais cette révélation brésilienne n'était pas une découverte limitée à un lieu géographique, elle ouvrait l'attention à l'originalité et la force d'un style et devait féconder d'autres ouvrages plus amples tels *Classique, Baroque et Rococo* qui connut tout d'abord une édition anglaise chez Thames and Hudson à Londres en 1964, et ensuite des éditions allemande, italienne, roumaine et tchèque. L'ouvrage ainsi que *Destins du baroque* en 1970 se comptent selon certains, parmi les sommets de sa production¹² et, en vérité, ils redécouvrent et réévaluent toute une période, mais aussi une expression foncière de la création artistique. « L'époque, dite baroque, écrit Bazin, est en fait la plus riche d'expressions de la civilisation occidentale – c'est le moment où chacun des peuples qui composent l'Europe invente les formes artistiques qui lui sont propres et qui traduisent le mieux son génie. Cette variété d'expressions est accrue par une intense circulation des formes. Jamais la civilisation occidentale n'avait connu une telle activité des échanges internationaux dans le domaine intellectuel »¹³.

Le souci d'une vision globale qui a toujours animé la démarche de Germain Bazin, le plaisir des comparaisons et des rapprochements, d'une connaissance sans *a priori* qui, seule, permet la synthèse devaient, sans doute, l'amener à sa confrontation avec une *Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours* en 1953. Non pas la direction d'une série d'ouvrages ou plusieurs volumes confiés à divers auteurs, mais un livre, un manuel *in octavo* de 462 pages et 645 illustrations. Comme le disait notre Confrère André Lanotte dans son *Hommage* en 1990 : « L'auteur jouait dans une vision large sur le damier des évolutions. Il passait du classique au baroque, en nuances, dans les moments et les lieux de la diversité des styles, tantôt rationnel, tantôt irrationnel, en tension permanente comme nous le vivons nous-mêmes. Son mérite était aussi d'avancer ses pas, comme assez

¹¹ *Ibid.*, p. 136-137.

¹² L. LEYGUE, *op. cit.*, p. 10.

¹³ G. BAZIN, *Classique, Baroque et Rococo*, Paris, 1965, p. 8.

peu d'historiens s'y risquaient alors, jusqu'à notre aujourd'hui, jusqu'à l'accueil de l'instant où perdant souvent les repères, il importe de regarder»¹⁴.

Cette *Histoire de l'art*, éditée et rééditée en diverses langues, en Amérique comme au Japon, fut le bréviaire en quelque sorte de générations d'étudiants et d'amateurs et demeure, arrêté forcément à sa date de publication, un remarquable abrégé de la matière traitée et son meilleur ouvrage de référence. Il traduit aussi le dynamisme de son auteur, rechargé peut-être comme il le disait lui-même, par un rebondissement de sa carrière et sa découverte d'une Amérique : le baroque brésilien.

Le Crépuscule des Images que Bazin publiait en 1946 chez Gallimard était, en effet, un essai scandé de questionnements et d'inquiétudes que l'auteur, non sans raison, relevait dans l'art contemporain : « cette passion de se connaître, cette multiplication des états de conscience ne sont-ils pas un premier signe du pessimisme profond qui poigne notre temps ? »¹⁵. Livre important, on le voit, par cette question initiale qui se réfère à des excès – il y en eut de tout temps, qu'ils se nomment maniérisme ou académisme – mais qui, aujourd'hui, peut paraître prémonitoire des dérives du second demi-siècle. Mise en garde et non désespoir ou rejet. L'œuvre d'art restait pour lui le meilleur de l'homme.

Le Message de l'Absolu qu'il publie en 1964 (et deux ans plus tôt à Londres¹⁶) en fournit une preuve péremptoire puisqu'il s'agit de la création artistique. On peut y lire, par exemple, au sujet de la Vénus de Milo qu'il est de bon ton de dénigrer dans certains cercles parce qu'elle est populaire ou de louer dans d'autres pour la même raison : « Qu'est la Vénus de Milo ? Une expression de la beauté grecque, ou l'idée qui la sous-tend ? Faut-il voir en elle une forme spécifique de la civilisation hellénique ? Mais en ses flancs généreux, ne sentons-nous pas palpiter encore la vertu procréatrice de cette déesse-mère, le plus ancien culte de l'humanité ? Chaque invention formelle, réalisée dans son expression la plus complète par une civilisation, explicite une valeur humaine fondamentale et devient un vocable transcendant le temps, fût-elle fort singulière d'apparence. Il

¹⁴ A. LANOTTE, *Hommage. Germain Bazin*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, 5-9, 1990, p. 102.

¹⁵ G. BAZIN, *Le Crépuscule des Images*, Paris, 1946, p. 9.

¹⁶ G. BAZIN, *The Loom of Art*, Londres, 1962.

arrive même que cette forme, avant son accomplissement, soit précédée par une longue prémonition »¹⁷.

Ainsi, la recherche de l'absolu trouve-t-elle à la fois sa résonance et les échos d'une intuition primaire. Ceci est parfaitement l'écho du fait que l'art est un devenir, et non, comme on le croit trop souvent, un accomplissement, un divertissement ou une confidence, et que l'œuvre d'art demeure en perpétuel devenir devant les passants distraits un jour, attentifs un autre moment.

La curiosité et l'observation de Bazin ne parcourent pas qu'un seul domaine de l'expression artistique. Si son histoire de l'art en fournit la preuve, d'autres ouvrages viennent étayer son savoir et diversifier sa sensibilité : *Le Monde de la sculpture des origines à nos jours*, publié à New York en 1968 et à Paris en 1972, est un ouvrage monumental de 460 pages et 1024 illustrations, richement documenté par divers collaborateurs, l'*Histoire de l'Avant-garde en peinture du XII^e s au XX^e s* définit la dynamique de l'art, remet bien des choses au point, et fut couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques. *Les Palais de la Foi* en deux volumes, 1979-1980, se consacre à l'architecture, *Paradisios ou L'art du jardin* (fig. 59), en 1988 se consacre à l'univers multiple et coloré de la nature domptée à travers le temps et l'espace, enfin – si l'on peut employer ce terme car il y aurait bien d'autres titres à citer – en 1986 son *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, ouvrage toujours unique par son ampleur à notre connaissance. Chacun de ces thèmes était la conséquence et la synthèse de cours et de séminaires, car Bazin consacrait toute une année de réflexion à des sujets tels que la morphologie du retable portugais, le caravagisme ou les origines espagnoles de l'art roman.

Devant une œuvre pareille, tant pratique que théorique, comment se fait-il que dans un dossier intitulé *Un siècle entre l'histoire et l'art* publié en décembre 2000 dans *Le Journal des Arts*, le nom de Germain Bazin n'y soit même pas mentionné ? Notre bon maître est-il au purgatoire ? Le destin des arts, comme celui des hommes peut-être, connaît cette étape où une certaine décanation s'opère. Mais il faut ajouter que dans un monde que dominant l'étiquette et la théorie, c'est-à-dire la fausse objectivité, Bazin fut toujours adversaire d'une explicitation théorique de l'art, hostile tant au matérialisme qu'au structuralisme, à la

¹⁷G. BAZIN, *Le Message de l'Absolu*, Paris, 1964, p. 8.



Fig. 59. – Couverture du livre de Germain Bazin, *Paradeisos*, 1988.

« machinerie parolière », comme il la nommait, dans ce monde où le concept écrase le savoir-faire, où l'art peut soi-disant naître du simple choc et agencement d'objets par un conservateur, où les œuvres se limitent à illustrer la préface du catalogue, celui qui déclarait en 1976 « Trois phrases de Claudel, dans *L'Œil écoute* en disent plus que toute cette surcharge sémantique »¹⁸ heurte les beaux esprits du jour.

Le purgatoire de Bazin n'est pas près de s'achever sans doute. Auteur cependant de dizaines d'expositions et de préfaces éclairantes, de multiples contributions à des ouvrages collectifs et encyclopédies, des collaborations aux plus importantes revues et journaux du temps, docteur *honoris causa* de l'Université de Rio de Janeiro et de celle de Villanova en Pennsylvanie, membre de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, de l'Academia nacional de Belas Artes du Portugal, de notre Académie où il fut élu membre associé le 4 juin 1981 et des académies de Florence, de Bologne et de bien d'autres lieux, Research professor à la York University de Toronto, cet homme dont l'activité laisse songeur et admiratif, car elle se prolongea jusqu'à sa mort le 10 mai 1990, fut un exemple ; et René Huyghe dans la préface aux *Souvenirs* précise : « Ainsi leur auteur, sur sa couche de malade, aura maintenu jusqu'à son dernier souffle cette énergie inflexible qui l'animait ». Parlant de l'œuvre, René Huyghe ajoute « qui allie avec une aisance inaccoutumée l'érudition la plus serrée dans l'analyse des faits, souvent inédits, et les vues de synthèse les plus élevées ; elle atteint une ampleur exceptionnelle à laquelle il n'a pas encore été rendu justice »¹⁹.

On peut se rallier, je crois, à cet autre regretté Confrère dans ce jugement porté sur Germain Bazin. Inflexible comme Huyghe le précisait, incisif, maniant volontiers l'ironie, cet homme d'apparence distante était en fait un tendre et un passionné. Dans la grande confusion de l'art et de la création d'aujourd'hui, qu'il a su prévoir, même lorsqu'il hésitait, il restait positif à l'égard de l'homme en deçà de l'œuvre comme au-delà. Voici son sentiment tel qu'il l'exprimait en 1946 dans *Le Crépuscule des Images* : « l'art contemporain révèle, plus que toute autre manifestation spirituelle, peut-être, le drame prodigieux qui se joue sous nos yeux. L'erreur des critiques d'art, qui depuis un demi-siècle s'acharnent, par une ardente introspection, à percer le mystère

¹⁸G. BAZIN, *Notice...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹R. HUYGHE, *op. cit.*, p. 7-8.

des œuvres étranges créées par notre temps, est d'avoir isolé l'artiste, voyant en son activité le produit d'une spéculation pure. Non que celle-ci puisse être niée, mais elle n'est elle-même qu'apparence, cause seconde, et la fièvre morbide de ces spéculations est l'indice d'un tourment plus profond. Pour l'historien de l'avenir, les créations artistiques contemporaines exprimeront, d'une façon plus évidente que tout autre mode de création spirituelle, le pessimisme qui hante l'homme de notre temps et le pousse aux solutions dramatiques, pour tenter de forcer son destin »²⁰.

Ce paragraphe, écrit il y a près de soixante ans, pourrait avoir été conçu hier, moyennant quelques changements, tels celui de modifier « œuvre » en « travail » et, pour autant que l'on réalise que les installations ludiques d'aujourd'hui sont aussi très souvent des solutions dramatiques au mal d'être, le texte est toujours d'actualité. Pourquoi ? Sans doute parce que, comme le déclarait Louis Leygue dans son accueil de Germain Bazin, parce « que vous avez ce grand talent d'introduire la vie là où d'autres se contentent d'exhumer »²¹.

2001

²⁰G. BAZIN, *Le Crépuscule...*, *op. cit.*, p. 13.

²¹L. LEYGUE, *op. cit.*, p. 4.

Aurelio Roncaglia et l'Union Académique Internationale

L'Académie ne peut rendre hommage à Aurelio Roncaglia sans évoquer l'Union Académique Internationale dont elle a charge et assume le secrétariat. Cette organisation fut créée en octobre 1919 à l'initiative de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de l'Institut de France et a pour but, suivant l'article 2 de ses statuts, « la coopération internationale dans l'ordre des sciences cultivées par les Académies et Institutions représentées au sein de l'UAI – sciences philologiques, archéologiques et historiques, sciences morales, politiques et sociales – notamment par la création et la direction d'entreprises collectives visant un objet déterminé, ainsi que par la coordination d'activités rentrant dans le même ordre de sciences ».

L'Union compte à ce jour près de soixante académies membres (cinquante-huit en 2000 pour être précis)¹ et une soixantaine d'entreprises qui couvrent le temps et l'espace, du *Corpus Vasorum Antiquorum* à l'étude des *Langues de communication interculturelle dans l'hémisphère Pacifique*. Aurelio Roncaglia fut un délégué éminent, fidèle, souriant et efficace à l'Union Académique Internationale de 1968 à 1998, ce qui veut dire que, sur ce laps de temps, notre Maison le voyait au moins tous les deux ans, puisque l'UAI tient une séance annuelle sur deux en nos murs.

¹ J. MALDAGUE, *Union Académique Internationale. Liste des délégués 1919-1999*, Bruxelles, 2000.

Durant toutes ces années, il ne cessera d'occuper, par sa présence et ses activités, une fonction de plus en plus déterminante. Délégué adjoint, puis suppléant, il assume, dès 1980, la délégation de l'Accademia Nazionale dei Lincei et entre, en 1982, dans le Bureau de l'Union y occupant par deux fois la fonction de Vice-Président, de 1985 à 1988 et de 1991 à 1994, pour accéder à la Présidence en 1995.

Ce n'est pas à ces dates et à ces fonctions que l'action de notre regretté Confrère se résume simplement. Il a lui-même dirigé une des entreprises, le *Corpus des Troubadours*, fondé en 1961 par Ramon Aramon i Serra de l'Institut d'Études Catalanes, corpus duquel il fut dit : « La lyrique moderne du monde occidental débute avec la poésie des troubadours occitans. Ce sont eux qui ont défini ce cadre d'inspiration, et ce système de formes dure encore de nos jours. C'est à leur école que notre civilisation a accompli son éducation sentimentale »². Et c'est dans le but de réunir, de publier et d'étudier ces textes que ce corpus travaille. Aurelio Roncaglia prit la relève en 1982 et fit progresser sensiblement l'entreprise par la publication en Italie de la collection *Subsidia*.

Ma première rencontre avec Aurelio Roncaglia remonte à 1985, date où l'UAI fut accueillie à Palerme par notre Confrère en ces termes : « L'Italie est, par son histoire, un pays polycentrique. La plupart des villes capitales de nos régions ont été – et non seulement dans le cadre régional, mais au-delà même du cadre national – des capitales de culture »³. Cette session de Palerme devait, par son accueil et sa parfaite organisation, en fournir la preuve et être, pour le nouveau secrétaire de l'UAI que j'étais cette année-là, un heureux départ.

D'autres rencontres devaient se produire à la Commission Internationale de Philosophie et des Sciences Humaines de l'Unesco au sein de laquelle l'UAI jouait un rôle prépondérant. Il serait trop long ici d'en énoncer les raisons, mais une réunion de cet organisme en Égypte en 1986 me rappelle le souvenir d'un Aurelio Roncaglia détendu et plein de vie. Les membres du CIPSH étaient en bateau sur le Nil à Esna. Un buffet avait été organisé le soir à bord, dans un décor oriental,

² *Union Académique Internationale, Soixante-quinzième anniversaire*, Bruxelles, 1995, p. 45.

³ *Union Académique Internationale, Compte rendu de la Cinquante-neuvième session annuelle du Comité*, Bruxelles, 1985, p. 12-13.

et l'équipage vint exécuter des danses folkloriques. Il s'ensuivit une ronde animée des passagers se donnant la main et nous nous retrouvâmes, Roncaglia et moi, dansant ensemble devant nos épouses respectives atteintes d'un fou rire, et la plus heureuse de ce spectacle inattendu fut Linda, la fille d'Aurelio, âgée d'une dizaine d'années et que le jury de la soirée, présidé par Jean d'Ormesson, secrétaire général du CIPSH, avait couronnée du titre de *Principessa del Nil*.

La même année, à la session de l'UAI à Bruxelles, j'avais obtenu du roi Baudouin qu'Il reçoive les délégués, ce qu'Il fit avec sa gentillesse coutumière et avec tout l'intérêt qu'Il portait à la vie scientifique. Nous possédons dans nos archives une photographie du professeur Roncaglia serrant la main du Souverain avec, faut-il le dire, grande dignité. Ces deux souvenirs situent le personnage : homme vivant et animé, homme de réflexion et de prestige (fig. 60).

Lorsqu'il fut élu président de l'UAI en 1995 à la session de Prague, ce fut pour Aurelio Roncaglia le couronnement de son action au service de cette institution internationale et une juste appréciation de son dévouement. Deux ans plus tard, hélas, à la session de Jérusalem, des maux de dos, souvenir d'une mauvaise descente en parachute dans sa jeunesse, le faisaient cruellement souffrir et je me souviens d'une visite au Sanctuaire du Livre où il resta seul, assis sur une chaise, à l'entrée du bâtiment. En 1998, il ne put participer à la session de Bruxelles qui venait clore son mandat. Et cependant avec quelle chaleureuse reconnaissance ses collègues auraient souhaité l'applaudir ce jour-là !

Fig. 60. – Aurelio Roncaglia au Palais royal de Bruxelles en juin 1986.

Esquisse d'André Jaumotte

Il y a des êtres qui donnent l'impression de vivre sur la pointe des pieds et de l'esprit. On les trouve en des lieux où très naturellement on les attend, non pour y être vus mais par nécessité. Parce que la présence est un gage, la parole, une référence, ce type d'individu est là, sans ostentation ; en cela il se distingue des tenants de l'immobilisme, de la revendication permanente ou des faux pacifismes. On les nomme des hommes libres. Pour demeurer dans cette race menacée, il faut une extrême ouverture de pensée et une grande acuité de réflexe.

André Jaumotte, le multiple. Sans doute. Et encore. Ingénieur, praticien, professeur, ayant œuvré aux antipodes, la Suède ou le Japon, pour la science et la culture, l'entreprise et la recherche, contre l'intolérance et la démagogie, les slogans et les manifs, ces actions qui font croire que l'on sait et justifient le médiocre, donc contre une société qui se fige entre l'argent et le pouvoir (fig. 61).

Une société où les gazettes annoncent, comme un événement comparable à la découverte de l'autre face de la lune, que quatre milliardaires en dollars ont perdu, chacun, entre 2 milliards 6 et

Fig. 61. – André Jaumotte au château de Modave en mai 2000 lors de l'excursion des trois Classes de l'Académie.

1 milliard 6 en quelques heures, alors que, le même jour, le journal télévisé montre des scènes de famine en Éthiopie, une société où la soif du pouvoir est telle que ceux qui croient le détenir bloquent son usage chez l'autre pour agiter un hochet devenu également stérile, offrant ainsi le spectacle merveilleux, ici et ailleurs, d'un ballet d'écume brillante mais sans marée motrice.

Les valeurs boursières des nouvelles techniques s'enflent ou décroissent, alors que la recherche fondamentale passe ses jours à tendre une sébile. La société s'étrangle, s'immobilise par la multiplication des rouages et le morcellement décisionnel, qui va jusqu'à l'aliénation de ses devoirs entre les mains de soi-disantes concertations qui ne sont jamais qu'un marchandage. L'araignée politique a vite fait d'embobiner toute initiative qui n'aurait pas obtenu au départ son imprimatur. La rupture entre la création et la gestion mène au cataclysme. Les tenants de l'un n'entendent plus le langage de l'autre.

Ces faits que nous constatons, André Jaumotte les dénonçait déjà dans ses discours présidentiels à l'Université : « Le monde occidental risque de mourir parce que nous ne réalisons pas les solidarités nécessaires. Notre monde a davantage besoin de synthèse que de divergences », disait-il en 1975 et il ajoutait à l'adresse de son institution : « Une grande organisation comme la nôtre est largement dépendante de fidélités sans faille et de discipline comprise et consentie »¹.

Paroles de responsable, mais aussi de citoyen. Non pas d'un homme prisonnier d'un credo ou d'une discipline. Certes, je crois qu'il faut avoir une formation de spécialiste pour apprendre à voir clair, mais il faut ensuite, sans tarder, élargir l'horizon pour pouvoir comprendre. C'est là le secret et le bénéfice de la culture. André Jaumotte pratique cette respiration avec aisance et dans ce même texte, *La montée des périls*, que je mentionnais, cite les poètes Pierre Reverdy ou Yves Bonnefoy, Jacques Attali, avant *Verbatim*, le sociologue Henri Janne ou l'historien Arnold Toynbee, tout comme il analyse les qualités et les mérites de ses collègues honorés ou disparus cette année-là.

Sa sensibilité humaine est, elle aussi, précise et profonde, sans emphase ni festons décoratifs, et s'il cultive la lucidité, il n'exclut en rien l'humour et pratique l'ironie en parfait escrimeur, laissant son interlocuteur surpris et, dès lors, touché. André Jau-

¹ A. JAUMOTTE, *La montée des périls*, Bruxelles, ULB, 1975, p. 25.

motte, le passionné, le rigoureux, l'homme de la précision et l'homme du rêve, qui connaît et qui ressent, qui recherche la clarté de l'énoncé, mais aussi la perspective cavalière de l'évocation.

Mais n'oublions pas, parmi les multiples talents qu'il nourrit, la fidélité. Fidélité à l'essentiel, cela va de soi, on ne bâtit pas une carrière dont la notoriété dépasse, tant « le petit Liré » que « le mont Palatin », sans une constance exemplaire, fidélité qui s'exprime aussi à des cercles plus restreints que la mécanique, la science, l'université, l'académie ou les problèmes de société, à des groupes de travail tel celui de la Biographie Nationale où, chaque mois présent, André Jaumotte abat sa part de recherche, de corrections et d'écriture avec bonheur et efficacité.

Lorsqu'un artiste exécute le portrait de quelqu'un, il y recherche souvent, y ajoute parfois, une part de lui-même. En voici la preuve, je crois. Dans la notice qu'André Jaumotte consacre à Lucien Anspach dans le dernier volume de la *Nouvelle Biographie Nationale*, j'extrais ce paragraphe : « L'aptitude de Lucien Anspach à mener de front les tâches les plus diverses est stupéfiante. Il y a chez lui un besoin incompressible de lutter contre ce qu'il croit néfaste et pour le triomphe de ce qui lui semble la vérité. Tout son comportement est fait de droiture, de générosité, de courage »². Il n'y a, je crois, que le nom à changer pour en faire un autoportrait.

2000

² ID., Notice Anspach, in : *Nouvelle Biographie Nationale*, 5, Bruxelles, 1999, p. 19.

Silhouette de Pierre Colman

Il y a chez lui une tension, une attention, un souci de participer, un souci d'argumenter. Il y a chez Pierre Colman une écoute avant qu'il n'intervienne, parfois avec passion. La passion de partager et d'apporter, enseigner et chercher. Mettre au point, ajouter une virgule ; la synthèse et l'analyse s'enchaînent. Pointu et lyrique, chaleureux et obstiné, l'univers de chacun possède son ombre et sa lumière, la personnalité y ajoute ses nuances. Et quelle que soit la volonté de précision que l'on exige de soi-même et des autres, les goûts et les couleurs ne permettent jamais que l'on reproduise avec justesse. Si, en art, le vers donné ne s'explique pas, le tracé d'une vie ne se définit pas sur la carte des jours.

Liégeois de naissance, Pierre Colman en garde l'estampille principautaire, non sous le signe élitiste, car il sait que cette qualité – oui, c'en est une ! – s'acquiert par l'effort personnel, mais dans le sens de l'affranchissement. Sa formation académique s'effectue également dans la Cité ardente. Licencié en histoire de l'art et archéologie en 1954, il défendra, huit ans plus tard, sa thèse de doctorat sur l'orfèvrerie liégeoise du XV^e siècle à la Révolution.

Chaque étape est conquise avec la plus grande distinction. Le chemin de l'excellence est ainsi marqué dès le départ et se poursuit, tout comme s'approfondit la connaissance de l'art du métal. Celle-ci ne se limite cependant pas à un seul type de pratique ou d'objet, mais se complète par l'art de la gravure, puisque là aussi le cuivre et le zinc dominant, par l'art musulman, où les traits

sont majeurs, par l'histoire de l'art wallon qui mérite l'attention et le respect, quoique le tracé des frontières se fasse moins précis.

Pierre Colman n'est pas que théoricien ou érudit, il cherche le contact avec la matière, il se veut sur le terrain, de même qu'il s'inscrit dans son temps. Dès l'âge de quatorze ans, il suit des cours de dessin et, quelques années plus tard, le jeune homme fera deux ans du cours supérieur d'arts du bâtiment à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège. Mais ici, l'atavisme se fait jour. Ses parents s'étaient rencontrés à l'Académie, où Simone Mairlot, la mère, avait été l'élève d'Émile Berchmans et de Jacques Ochs, et le couple était devenu ensemblier décorateur, métier auquel le jeune Pierre se destinait si la mort de son père Georges, en 1946, n'avait peut-être ébranlé le destin. La conception sensible du monde des formes ne devait pourtant pas s'altérer, puisque sa mère épousa en secondes noces le peintre Robert Crommelynck.

La voie de l'université devint prioritaire, la double formation gardant sa force bénéfique. On peut parallèlement se pencher sur l'étude d'un poinçon et contempler dans le ciel la tour d'une cathédrale. Son passage en qualité de collaborateur scientifique, puis d'attaché, à l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles, de 1954 à 1960, ne peut que renforcer la rigueur de connaître et de respecter l'œuvre d'art dans sa réalité matérielle et son contexte historique. La direction qu'il assume de l'inventaire photographique du patrimoine liégeois justifiera, par la suite, sa participation et son rôle à la Commission royale des Monuments et Sites de 1974 à 1989, puis, jusqu'en 1994, de celle de la Région wallonne dont il fut le président de la Chambre provinciale de Liège. Sur le terrain donc, pendant des années, pratique et savoir se rencontrent et feront bon ménage, non sans étincelles lorsqu'il faudra lutter pour le respect d'un lieu ou d'une architecture.

Pierre Colman aime la lutte et s'il fallait lui choisir une arme, on pourrait songer au fleuret et certainement non moucheté, car les réparties sont parfois percutantes ! Esprit vif, il se sert d'un détail comme une botte portée à l'adversaire. Mais tout ceci n'est fondé que sur l'étude et la pratique des faits et de leur mise en valeur. De brillantes études, nous l'avons dit, et un enseignement qui en fut l'illustration.

Le *cursus honorum* à l'Université de Liège le mène de l'assistant en 1960 à la présidence du Département des sciences historiques en 1990, en suivant la courbe accélérée de chef de tra-

vaux 1963, chargé de cours associé 1968, professeur associé 1974, puis ordinaire 1976, président de la Section d'histoire de l'art, d'Archéologie et de Musicologie 1976, du Conseil des études 1980, de l'Unité de documentation 1978, du jury de la candidature 1985. Les enseignements sont multiples : cent vingt heures en candidature, réparties entre les temps modernes, l'époque contemporaine, la technologie des arts plastiques, les méthodes d'Histoire de l'art et les exercices pratiques ; cent cinquante heures en licence consacrées aux temps modernes, à l'histoire de la gravure, de l'art wallon et de l'art mosan.

Le nombre d'auditeurs, d'examens, de mémoires et de thèses n'est pas à comptabiliser. Ni davantage les pages écrites. Ouvrages de base sur l'orfèverie en Belgique des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, et liégeoise en particulier, où aucun poinçon ne lui est étranger. Quant aux articles et contributions, la liste des adresses bibliographiques, de 1957 à nos jours, remplirait à elle seule quelques pages qui, dans le temps, vont du néolithique à la peinture contemporaine en passant par le mobilier, la gravure, la sculpture, l'architecture, avec des points d'ancrage tels les fonds baptismaux de Saint-Barthélemy ! L'ouverture d'esprit, le coup d'œil, le sens de la synthèse, la prise de position s'affirment dans la clarté, le souci du détail (un étudiant charrie, bien sûr, lorsqu'il parle de « couper les cheveux en seize »), la volonté de convaincre et la suite dans les idées.

Les distinctions, charges ou fonctions honorifiques sont les conséquences multiples et justifiées de tant d'activités, le phénomène de la chaîne sans fin joue alors pleinement, et plus encore si la vivacité et la curiosité vont de pair, ce qui caractérise Pierre Colman. Dès lors, lauréat du Prix Ernest van den Broek dès 1955, deux fois couronné au concours universitaire, il préside, siège, est appelé à honorer de sa présence et de ses conseils divers organismes, de l'Academia Belgica à la Fondation nationale Marie-José, de la Fondation Roi Baudouin au Comité international d'histoire de l'art, du conseil scientifique du Musée de Mariemont à celui des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et du Musée d'Armes de Liège à l'Institut royal du Patrimoine artistique, ou la chaire Francqui à la Vrije Universiteit Brussel, etc., etc. L'accumulation des mandats n'enrichit, en sciences humaines, contrairement à d'autres secteurs, que l'institution qui en profite ! Dans un monde où même l'université pratique la religion du profit, il n'est pas inutile de le souligner.

Il y a aussi l'Académie, parfaitement désuète en ce domaine. Pierre Colman en a franchi le seuil dès 1975, lorsqu'il fut élu correspondant de la Section d'histoire et de critique de la Classe des Beaux-Arts. Titularisé en 1976, il fut président de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique et directeur de sa Classe en 1995. L'institution, fondée en 1769 par l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, dès lors l'un des vénérables centres intellectuels d'Occident, fêtait sous la présidence de Pierre Colman le cent cinquantième anniversaire de sa réorganisation par Léopold I^{er} et la fondation de sa Classe des Beaux-Arts.

Fig. 62. – Pierre Colman, président de l'Académie, en décembre 1995 lors du 150^e anniversaire de la Classe des Beaux-Arts.

Ce fut l'occasion d'un brillant discours et de quelques remarques pertinentes, à l'image de l'orateur, en présence du Roi et de la Reine (fig. 62). « Dans la société

d'aujourd'hui, gangrenée par la soif du pouvoir et par la recherche effrénée du profit, subsistent des îlots de paix, à la manière des monastères aux siècles barbares du Moyen Âge. L'Académie se doit de compter parmi les plus défendus », affirmait Pierre Colman à juste titre, et il qualifiait le climat académique en ces termes : « Cette vie se déroule sous le signe de l'amitié. Elle la fait naître ; elle la fait grandir ; elle la cimente. Elle gomme les antagonismes ; elle rapproche les rouges, les bleus, les oranges et les verts, saint Pierre et saint Verhaegen », mais il ajoutait « Elle a le droit et le devoir d'exprimer son avis sur toute question de sa compétence »¹.

Décrivant ainsi l'Académie, ne se décrivait-il pas un peu lui-même ? Amical et individualiste, souriant mais exigeant. L'Académie comme la vie n'est pas pour Pierre Colman un decorum, mais une participation et s'il a présidé, il participe, en retrouvant les manches, aux travaux et aux jurys, à la Commission de la Biographie Nationale ou à la Fondation Ochs-Lefebvre. (Le

¹ P. COLMAN, *Les cent cinquante ans de la Classe des Beaux-Arts*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1995, 7-12, p. 252-253.

monde n'est-il pas petit, ou bien fait, puisque Jacques Ochs fut le professeur de sa mère ?).

Fidèle aux séances, fidèle aux Confrères, il sait lever le doigt, faire connaître son avis et bien le défendre. C'est dans ce sens qu'il faut entendre, sans aucun doute, le jugement de ses étudiants qui, le comparant à un fruit, choisissait, l'un, la pomme qui « peut être sûre et tendre à la fois » et, l'autre, le citron, « il est stimulant et acide, vitaminé ». Ni le professeur, ni l'académicien ne sont forcément des barbons, l'homme, l'humaniste et le chercheur gardent l'ouverture et la vitalité, le souci d'être et de partager, lorsqu'ils se nomment Pierre Colman.

2002

Jean Charles Balty, le millimètre et l'étendue

L'enseignement mène-t-il à l'amitié ? Il serait trop facile de fixer ainsi la complicité qui peut se nouer entre deux êtres pendant près d'un demi-siècle. Le fait de se trouver face à face avec quelqu'un d'attentif, d'intelligent, d'ouvert, pendant un certain temps où l'étudiant est aussi solitaire que le professeur, dans sa première année de suppléance, aurait pu être source d'endormissement pour le premier et de cauchemar pour le second. Il n'en fut rien, l'étudiant mordait aux burins de Schongauer comme il le fera aux eaux-fortes de Rembrandt ou aux aquatintes de Friedlaender. C'était en 1958-1959 et Jean Charles Balty terminait son complément d'histoire de l'art et d'archéologie après avoir brillamment achevé sa philosophie classique.

Souvenir personnel, sans doute, mais qui démontre qu'un commun dénominateur peut naître, celui de partager un plaisir et une admiration pour un moyen d'expression parmi les plus exigeants qui soient.

Ces études achevées, celles de l'Université, d'autres devaient commencer, celles de l'homme en quête de connaissance, du curieux en quête de surprises. Mais jamais ne se sont-elles limitées à la seule énumération d'un catalogue où l'on se bornerait à consigner une date, un lieu, des dimensions. Certes, de telles indications sont essentielles comme base du constat, c'est l'abécédaire du chercheur, mais au delà du tessou, du fragment, que la fouille révèle, au delà du visage inconnu qui sort de la nuit des temps, quelle leçon peut-on tirer, à quel contexte doit-on se rattacher ?

L'archéologie n'est pas qu'une caisse enregistreuse. L'objectivité se doit d'être rigoureuse et mieux vaut-il employer le terme « vraisemblablement » si la certitude n'est pas fondée. Jean Charles Balty ne se laissera pas entraîner par son propre rêve. Dans le songe qu'il nourrit cependant, par sa connaissance, ses recherches inlassables, par sa pratique des faits – car c'est un homme de terrain – il sait qu'un coup de pelle peut tout remettre en question, il sait par expérience qu'un songe peut se poursuivre comme il peut éclater telle une bulle de savon.

Mettre les chances de son côté est le fruit du labeur. Il faut se forger une spécialité. Jean Charles Balty en maîtrise au moins deux. La première dans le registre de l'architecture et de l'urbanisme romains nous vaut un in folio de plus de 600 pages, *Curia Ordinis*, qui reprend et prolonge sa thèse doctorale glanée en 1968.

L'autre est une compétence internationale dans le domaine du portrait romain. « Du sénateur à l'affranchi et à l'esclave, du légat de légion au simple soldat, des plus hauts magistrats de l'*Urbs* à ceux des plus petites agglomérations de l'Empire, des Îles britanniques et de l'Espagne au Nil et à l'Euphrate, du Rhin au Sahara, tous accéderont en quelque sorte au portrait, à des titres divers, en des endroits précis et selon des modalités qu'il importera d'envisager », énonce-t-il dans un discours académique¹.

Le dossier de ce discours, qui occupe quelque 68 pages du *Bulletin* de l'Académie royale de Belgique, démontre le sérieux du propos, comme en témoignent par ailleurs les 145 numéros de publications répertoriés en 1994 lorsque Jean Charles Balty reçut *I Cavalli d'Oro di San Marco* octroyés par la Fondation culturelle du Centre vénitien d'études et de recherches sur les civilisations classiques et orientales. Cette distinction précédait de peu son élection à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de l'Institut de France.

Le *cursus honorum* de Jean Charles Balty devrait être, on s'en doute, une longue énumération. Résumons son activité à trois orientations majeures : la conservation qui devait le mener à assumer les fonctions de chef de département de l'Antiquité aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, l'enseignement et la direction du Séminaire d'archéologie grecque et romaine à l'Université

¹ J. Ch. BALTY, *Universalité du portrait antique*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1986-12, p. 289-290.

Libre de Bruxelles et la chaire d'archéologie romaine de la Sorbonne à Paris, la direction des fouilles d'Apamée en Syrie depuis 1965.

S'il fallait énumérer le nombre de découvertes auxquelles ces fouilles ont donné naissance, tant au niveau des monuments archéologiques, de l'épigraphie, de la mosaïque (où, comme en toute chose, la présence et la collaboration de Janine Balty furent de chaque instant), de la céramique, de la numismatique, etc..., que dans la connaissance et l'approche de la vie quotidienne d'une grande cité romaine d'Orient, il faudrait pour inventorier toutes ces richesses plusieurs registres et, pour en tirer l'enseignement, tout l'esprit de synthèse d'un Jean Charles Balty.

Le don de la synthèse est sans doute une qualité innée, mais elle s'affine et se construit à la fois par la mise en ordre des connaissances au fur et à mesure qu'elles se présentent et par une vision prospective des choses. Elle permet à Jean Charles Balty de collaborer dès le départ et d'assumer ensuite la direction du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

La spécialisation n'est pas, on le voit, une fin en soi. Elle correspond à un désir d'approfondissement, à une curiosité toujours en éveil, à un désir de participation au monde tel qu'il se présente, à une liberté de pensée et d'agir. L'ouverture d'esprit et le positionnement, pourrait-on dire, conditionnent son écoute aux messagers venus de l'extérieur. L'accueil est passionné lorsqu'il s'agit des arts en général, musique ou peinture, médiocre lorsque la politique s'en mêle, hostile lorsque l'intérêt sous-tend l'initiative. La rigueur et l'honnêteté intellectuelle dominant, deux termes un peu ringards, qu'il pratique et dont il attend l'échange. La donne est positive, la réponse laisse souvent à désirer. Il garde cette exigence, il est parfois déçu, s'indigne et va de l'avant.

N'écrivait-il pas *in fine* de son discours présidentiel à l'Académie (fig. 63) : « Au traditionnel portrait d'intellectuel assis, créé en Grèce voici vingt-cinq siècles, à l'hermès de tant de bibliothèques, Rodin

Fig. 63. – Jean Balty, président de l'Académie, en 1986 lors de l'exposition de la *Comète de Halley*, organisée par Robert Debever à sa droite.

oppose depuis 1890 ses révolutionnaires Victor Hugo et Balzac, qui affrontent l'espace comme au temps des premières expériences plastiques de l'Histoire ; aux bustes à plastron et pied-douche, des têtes ou un torse émergeant de la matière elle-même, à peine dégrossie, comme aux origines du monde»². Jean Charles Balty, prisonnier d'un temps historique ? Non, un vivant du temps qui vient.

2001

² *Ibid.*, p. 348.

VI

Lettres vives

Mélot du Dy revisité

à Jean Tordeur

Le temps est venu de parler de Mélot du Dy, le temps du relais s'impose. Le purgatoire que la plupart des artistes traversent doit connaître son terme. Dans l'aujourd'hui préoccupé de mode, de drogue et de profit, devant la volonté d'un nivellement démagogique ou d'un libéralisme dévoyé par la seule rentabilité, le gratuit, la poésie, l'esprit par conséquent, qu'ils relèvent de la recherche fondamentale ou de la création artistique – l'une étrangère à l'industrie, l'autre au négoce – deviennent, comme en période d'oppression, une forme de résistance, une dignité du refus. Il est temps que l'intelligence domine les distractions rutilantes et programmées qui ne cachent jamais que l'intérêt de celui qui les fabrique, de même faut-il dénoncer un capitalisme frelaté, qui se fait passer pour idéologie, et qui ne songe qu'à l'unique vertu du pouvoir.

L'art est-il menacé? Oui, si on le réduit à sa valeur vénale et les exemples abondent. L'écrit est-il en cause? Oui, si l'on tient compte que du tirage, des prix et des foires.

Mélot du Dy, né à Bruxelles en 1891, mort à Rixensart en 1956, fut un poète et un prosateur estimé. Trente ans après son décès, Jean Tordeur souligne dans une de ses chroniques de *L'air des lettres*, publiée en juillet 1987: «Mélot du Dy, qui fut l'un de nos poètes les plus originaux de la première moitié de ce siècle, [est] très injustement oublié aujourd'hui» et il ajoute «Est-il vain d'espérer (...) la résolution de rééditer un poète dont la rare maîtrise de la langue, le charme vivace, la retenue pudique, la légèreté cristalline nimbée d'émotion, surprendraient

heureusement et raviraient sans doute maints nouveaux lecteurs ? »¹.

C'est à cette question, qui comporte au départ des arguments de grande justesse, qu'il s'agit de répondre. Outre les qualités majeures déjà énoncées, Mélot du Dy fut un amoureux de la vie, de la femme, de la poésie. C'est là, peut-être, sa sainte trinité. L'amour se déclare dès sa jeunesse, dans *L'Idole portative* en 1919 (premier recueil dont la trace sera gardée dans le *Choix de poésies* que le poète a composé avant sa mort et qui parut aux Éditions Universitaires à Paris en 1960, à l'initiative de Roger Bodart); il y réclame « le doux rêve d'être deux entre quatre murs »², mais dans le couple, la femme est une femme et non la femme. Elle est multiple :

Elles sont là. Silence. Elles ont de grands yeux,
des lèvres et des mains. Silence. Idoles. Femmes.³

Amour donc, nullement béat, mais, dès l'abord aussi, l'ironie et l'humour. Sous le titre initial de *Danses* :

Il a des lèvres pour te dire
Que l'amour est un sentiment...
Il a des lèvres pour sourire
Il mourra demain joliment.⁴

L'anecdote, également, se manifeste; la vie au quotidien que le poète alors saisit pour intégrer l'instant dans la durée, pour transposer le fait divers et un moment d'écriture en *Paroles dernières à méditer* :

Pourquoi dis-tu cette parole ? Y songes-tu ?
Pourquoi fais-tu ce geste ? est-il bien nécessaire ?
Ce monsieur, là, qui passe dans la rue,
avec sa barbe et son lorgnon,
« figure inconnue
dans la foule sans nom »,
ce monsieur-là se dit sans doute : « Mes affaires

¹ *Le Soir*, 7 juillet 1987. Jean Tordeur en avait déjà exprimé le souhait dans *Le Soir* du 25 août 1981.

² *L'Idole portative*, Bruxelles, Les Cahiers Indépendants, 1919, p. 24. Repris in : *Choix de poésies 1919-1956* (Préface de Philippe Jones), Paris, Éditions Universitaires, 1960, p. 13. Mélot du Dy avait déjà publié, sous le nom de Robert E. Mélot, *Printemps*, Bruxelles, Larcier, 1910, et *Butin fragile*, Bruxelles, Larcier, 1912.

³ *Ibid.*, in : *Choix de poésies* (dorénavant cité par l'abréviation *C.P.*), p. 17.

⁴ *Ibid.*, in : *C.P.*, p. 16.

vont bien. Je suis un homme. Bon.
Je vis. Je vais. C'est chose claire».

Or, dans ses yeux, quand il passait, j'ai vu
le regard étonné des lointaines grand'mères...⁵

Dans le sillage de l'amour, la mort rôde forcément et *L'Idole portative* toujours propose dans le premier quatrain d'un sonnet :

Puisque c'est aujourd'hui ma fête
(une année de plus, une année de moins)
Amour, je veux que tu me souhaites
la caresse, longtemps, de tes mains.

et le terset final :

Afin qu'ainsi je m'achemine
(moins jeune encor, plus jeune encor...)
vers l'enfance éternelle de la mort.⁶

Le rythme induit souvent à la chanson. Le poème parlé ne perd, ni par sa régularité ou ses rimes, son sens doux ou grinçant, grave ou léger, jusqu'à pratiquer la cocasserie. Ainsi le quatrain du recueil suivant intitulé *Le Sot l'y laisse* :

L'aube... Et tandis que je songe
Aux beaux yeux de Mélusine,
Un cri de coq se prolonge,
Comique, en sifflet d'usine.⁷

Grande est l'alternance des tons, la versatilité des vers entre le sérieux – mais faut-il le prendre pour tel ? – ou la malice – mais cache-t-elle un profond chagrin ? L'aveu a-t-il peur de lui-même et de provoquer le rire et non la perle d'une larme émue ? Tout cela, je crois, se voit enclos dans la pudeur, un certain sourire et le plaisir des mots.

Les nuances et les gammes d'ombres ou de lumières, claires ou ambiguës, persistent dans les deux recueils suivants, *Mythologies* en 1921 et *Diableries* en 1922. Ainsi du premier, où il se nomme déjà « le vieil adolescent »⁸, peut-on lire en chute d'un poème :

⁵ *Ibid.*, in : *C.P.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, in : *C.P.*, p. 24.

⁷ *Le Sot l'y laisse*, Bruxelles, Éditions littéraires de l'Expansion Belge, 1920. Repris in : *C.P.*, p. 34.

⁸ *Mythologies*, Bruxelles, Éditions littéraires de l'Expansion Belge, 1921, exergue.

O vous, profondeur triomphale,
J'insiste encor, vous le voyez !
O vous, trop aimable surface,
Comment fait-on pour se noyer ?⁹

On pourrait croire que par facilité, recherchant les effets, le choix ici fait usage de fragments. Voici un poème entier, bref, de deux strophes dans le second recueil, *Diableries* :

Ce poisson que j'ai pêché
Dans la brillante rivière,
Si je le retiens captif,
Il va souffrir, c'est méchant.

Non, je n'ose être cruel,
Je le rends à la nature,
Je le dépose dans l'herbe,
Afin qu'il prenne son vol.¹⁰

Tout ceci n'est pas sérieux, s'il n'est pris qu'au premier degré. Si les rimes ou les assonances mènent en général le poème et la chanson, chez Mélot, avec bonheur, l'absence volontaire de la rime peut donner, on vient de s'en apercevoir, du piquant ou de la gravité. Autre exemple du même ensemble :

La minute est morte
Et je renouvelle
Un vaste et charmant
Sourire au bonheur

Et tous les matins
La vie à refaire :
Je m'éveille ici,
Je ne suis pas mort.

Sur la table rase
Où dort la poussière,
Avec mon index
Je dessine un cœur.¹¹

Mais, dans *Hommeries*, l'humour acerbe se grave, semble-t-il, au burin. Ce recueil, en 1924, paraît à la N.R.F. dans la célèbre collection *Une œuvre, un portrait*. Mélot est sans doute le premier belge à être publié ainsi ; le portrait est d'André Lhote et le livre

⁹ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 44.

¹⁰ *Diableries*, Bruxelles, Éditions littéraires de l'Expansion Belge, 1922. Repris in : *C.P.*, p. 53.

¹¹ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 59.

est dédié à Jean Paulhan¹². Le rythme est vif, impair, l'heptamètre domine, on y compte trente-sept sonnets. En voici un, de trois syllabes que formellement Victor Hugo n'aurait pas rejeté :

Faites place,
Pince-nez,
À ces larmes
Du damné.

Qu'il éclate
De douleur
Dans la flamme
D'une fleur !

Et, plus morne,
Qu'il rapporte
À l'éden

À la geôle
Son nez jaune
De pollen.¹³

À la N.R.F. encore et dans la même collection, avec un portrait cette fois par Edgar Scaufflaire, paraît *Amours* en 1929. L'écriture reste acérée autour du thème de la femme, les pièces moins brèves se déroulent avec aisance sous forme de quatrains (fig. 64) :

Comme un enfant rouge casse
La noisette avec ses dents
J'ai brisé le mont Caucase
Et Vénus était dedans.

Tu reconnais cette amante
Dont le crâne s'est perdu,
Elle avait un goût d'amande
Elle a les genoux fendus.

Aimons-nous ! Que je me chauffe
À la pierre de ce corps
(Imaginez quelque chose
mettons-nous un peu d'accord).

Fig. 64. – Edgar Scaufflaire, *Portrait de Mélot du Dy*. Frontispice de *Amours*, Paris, NRF, 1929.

¹² *Hommeries*, Paris, Nouvelle revue française, 1924. Je reçus quelques jours après ma naissance un exemplaire dédicacé : « Pour Philippe R. Jones cette dédicace qui est sans doute la première qu'il reçoit, et ce petit livre utile à lire plus tard, – avec les compliments de son cousin. Mélot du Dy. Vielsalm. 25 novembre 1924 ».

¹³ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 65.

À l'image des madones
J'ai parlé comme un oiseau
Mais à peine je l'adore
Elle s'en va sur les eaux.

Ha, fraîcheur, vie excellente
Corps plus chaste que perclus
Noble sourire, silence
Poli des poèmes lus.¹⁴

Dans l'anthologie qu'il s'est choisie, Mélot a retenu d'excellents exemples d'*Hommeries* et de *Amours*, mais en petit nombre. Or il se sentait bien en ce temps-là. Il écrit d'ailleurs :

Te voici, grave et léger,
Au milieu du paysage,
Non point comme un étranger
Dont l'exploit serait bizarre,
Mais plutôt comme celui
Qui se retrouve peut-être
Et qui précise aujourd'hui
Sa présence sur la terre...¹⁵

Pourquoi, dès lors, au lendemain de la guerre, lorsqu'il fit son choix, s'est-il montré aussi modeste? Estimait-il alors cette période de l'œuvre, cet aspect, trop légers? La question est à revoir.

Mais la page tourne avec *À l'amie dormante*, publié à Paris chez Denoël en 1935, à laquelle Mélot du Dy accordera d'ailleurs une plus grande attention (une trentaine de pages alors que des deux précédents recueils il n'en retient que vingt). *À l'amie dormante*, l'humour ou la fantaisie cependant ne font pas défaut, mais le recueil alterne deux strophes d'heptasyllabes sur la page de gauche et un douzain d'alexandrins sur celle de droite. Et ces derniers, s'ils sont classiques, affirment fortement leur lyrisme. Ainsi naît et rebondit, de page en page, une sorte de dialogue où le grave l'emporterait peut-être sur le léger, le vécu sur l'imaginé, l'émotion sur l'ironie :

Prête un nouveau sourire à la mélancolie,
Fille de mon esprit, visage de ma vie,
Muse, si je pouvais te nommer de ce nom
Sans mériter bientôt l'injure et le pardon ;

¹⁴ *Amours*, Paris, Nouvelle revue française, 1929. Repris in : *C.P.*, p. 82.

¹⁵ *Hommeries*. Repris in : *C.P.*, p. 66.

Fille... mais le regard, mais le pli de la bouche
Si le goût d'une erreur devinée effarouche
Cette âme que l'on voit sur ses lèvres surseoir...
J'ai vu parfois, jadis, des fiancés, le soir,
Échanger, dans un bruit de pardons et d'injures,
Sur des bancs de hasard, d'improbables blessures.
Lèvres, baisers promis, sourires menacés!
Qu'elle vint et voulût s'en passer...¹⁶

Et cette *Amie dormante* peut être la beauté, la faute, le couple, la chimère, l'enfance, la mélancolie (on l'a vue), la vertu, Galatée, la vierge, la statue, l'ombre... Vénus bien sûr « - Ha! Vénus et l'amour dans les vergers détruits... »¹⁷ mais aussi le poète au poète :

Tu parleras... Vous serez deux dans vos murmures :
« Écoute, ami souffrant qui me parles de près,
Le secret du bonheur, c'est d'avoir un secret »...¹⁸

Le secret n'est-il pas la poésie et, pour parodier Valéry, le poème toujours recommencé? Mais le revers de la médaille pourrait aussi répondre :

Non, cet air est impossible
Que je songe à respirer,
Non, tous les hasards tirés
N'iront pas à notre cible :
Qui parle de paradis ?
D'oiseaux pressés dans la bible? —
Donnez un dieu disponible,
Donne un plaisir à crédit.¹⁹

Ou encore, dans le choix même fait par le poète, il se clôt sur :

Ici-bas, là-bas, qu'importe ?
Qui parle d'elle? Présent.
L'odeur du rêve et du sang
Flotte encor sur sa chair morte.
N'importe qui, n'importe où :
Elle est perdue? On l'emporte.
O poésie un peu forte
Qui sautais sur mon genou!²⁰

¹⁶ À *l'amie dormante*, Paris, Denoël et Steele, 1935. Repris in : *C.P.*, p. 99.

¹⁷ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 105.

¹⁹ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 100.

²⁰ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 116.

La brièveté aujourd'hui plus souvent séduit et l'abondance fréquemment détourne le lecteur avant la lecture même. Mélot du Dy pratique aussi la pièce courte, ainsi dans *Jeu d'Ombres*, en 1938 :

Un reflet dans la glace,
Une ombre sur le mur,
Un profil dans l'espace,
Un nuage l'efface.
Je t'aimais, j'en suis sûr.²¹

Et lorsqu'il souligne l'importance des vers qu'une mémoire retient, il écrit dans *Métrique et mémoire* : « Une poésie, au bon temps, se savait par cœur. D'un poème, à cause de ses proportions, on ne gardait que des bribes : de quatre mille vers, par exemple, deux ou trois »²². Et cela ne peut se produire chez n'importe quel versificateur, car il faut que le vers soit bien frappé. J'en ai cité déjà quelques-uns chez Mélot, en voici d'autres où l'inspiration et la métrique s'accordent :

Les oiseaux du matin voulaient des écritures,
Les poètes du soir désiraient un oiseau.²³

ou

Et, pour la langue heureuse, et, pour les dents expertes,
Le fol attrait sur les pommiers des pommes vertes.²⁴

Ces deux vers viennent clore un poème du recueil *Signes de vie* publié chez Denoël en 1936, et qui reprend en quelque sorte le dialogue de l'*Amie dormante*, réparti cette fois en trois quatrains d'octosyllabes et la masse de seize alexandrins. Le léger et le grave conversent ainsi encore, mais les tonalités du contenu opposent moins le lyrisme et l'ironie. L'esprit du temps se prête-t-il toujours à la désinvolture, à la raillerie ? N'écrit-il pas ? :

Je pense aux tiroirs des poètes
Où, dans ce siècle malheureux,
Les vierges, les amants poudreux
Reposent dans leurs bandelettes.²⁵

²¹ *Jeu d'Ombres*, Paris, Denoël, 1938. Repris in : *C.P.*, p. 139.

²² *Métrique et mémoire*, in : *Le métier de fantôme*(1939-1956) publié in : *C.P.*, p. 171.

²³ *Signes de Vie*, Paris, Denoël et Steele, 1936. Repris in : *C.P.*, p. 130.

²⁴ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 136.

²⁵ *Ibid.* Repris in : *C.P.*, p. 135.

Deux ans plus tard, en 1938, paraît, chez Denoël, le recueil déjà cité *Jeu d'Ombres*. Celles-ci s'allongent encore jusqu'au poème intitulé *La fin, la chanson* :

Les insectes de nuit s'abattaient sur les lampes.
La fatigue, appuyant ses paumes sur mes tempes,
M'invitait à penser, bien plutôt qu'à dormir.

Le poète égrène ses souvenirs, il lui revient des images :

Je comptais, comme autant de chiffres du passé,
Les syllabes, les fleurs de quel poème encore ;

.....

C'est encore un esprit qui cherche son amour.

.....

Tu revois ta folie et ta sagesse même
Comme une grande fille aux cheveux emmêlés.

Après cette quête de la mémoire, qui est aussi celle du poème, il termine :

C'est la nuit qui revient, c'est la sainte évidence :
Plaisir, travail, amour, problèmes résolus ;
Et le rêve reprend sur une autre cadence
Un long raisonnement que tu ne comprends plus.²⁶

Puis ce fut le silence, celui de la publication et non de l'écriture. Mais peu avant sa mort, Mélot du Dy fit un choix de ses poèmes composés entre 1939 et 1956 sous le titre *Le métier de fantôme*. Par métier, il faut entendre, je crois, le sens propre du terme : le savoir-faire de l'ouvrier, de l'artisan, de la composition à la correction et à l'achèvement d'un ouvrage dans un matériau, la langue française en l'occurrence. Il s'en explique : « Elle a ses lois, sans doute, elle a du moins son mouvement très particulier, sa façon à elle de se comporter lorsqu'on s'en sert. C'est un « matériau » spécial, avec ses surprises, ses nœuds, son fil : on ne taille pas dans du français comme dans de l'américain. – Ici une parenthèse : Est-ce que tous les statuaires qui travaillent le marbre blanc ont la même nationalité ? Tous les sculpteurs sur bois, une commune patrie, qui serait Bois ? Et encore : est-il convenable d'imiter en marbre le bois, et réciproquement ? »²⁷

²⁶ *Jeu d'Ombres*. Repris in : C.P., p. 150-152.

²⁷ *Le métier de fantôme*, in : C.P., p. 172.

Ce paragraphe est extrait du texte qui sert d'introduction au recueil publié à titre posthume. Fantôme donc aujourd'hui ? Pas de nos jours sans doute puisqu'il y a un retour à la forme fixe, mais à ses propres yeux peut-être : « Mémoire n'a plus de fille. « Donner à voir » n'est pas donner à se souvenir ; le rythme du pas sur la passerelle dispense de la mélodie, et pour-quoi mesurer sur elle, morte, les battements d'un cœur irrégulier ? »²⁸

Et selon son cœur, sa voix et son esprit, il renoue avec l'aisance de sa respiration, l'ironie du coup d'œil. Ainsi *La sirène* :

Lointaine rumeur de la vie.
Un jour, un seul pour mes regards.
Océan de tous les hasards
Et de monotonie.

Je t'imagine sur les plages,
Amour pareil à mon erreur !
Assez de vie et de fureur
Pour déplacer des coquillages...

Ces flots dans la chambre, lumière
Sur mes mains d'aveugle. Voici
Ton premier silence ébloui,
Voici ma chance, la dernière,

Vite, et saisir ce qui se donne,
L'aurore d'une épave, un sein
Délicieux : regarde bien !

Vite, et mourir. Personne.²⁹

L'amour, l'humour se poursuivent, plus graves et plus affranchis sans doute, des chansons, des constats, même des quatrains moraux et, toujours, la poésie, la compagne, le souvenir et la mort. Mais aussi parfois le jeu de mots, la trouvaille amusante, le refrain, la variante, mais aussi alors la fatigue ou l'angoisse qui se cachent et deviennent humour sombre. En voici quelques exemples, et du léger au grave :

Rien : la page la plus blanche,
Et déjà, ce n'est plus vrai.
C'est dans le désert la lente
Espérance des forêts.³⁰

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 186.

³⁰ *Ibid.*, p. 248-249.

ou

Quand les poètes et le prince
Ne savent plus marcher sur l'eau,
Tout est noyé dans la province
On meurt d'ennui sur le bateau.³¹

Parlant de *L'image* « ces reflets sur le flot, selon les fantaisies/Du vent », les deux tercets du sonnet disent :

En quel siècle vivais-je ? Et quel heureux miroir
Me permettrait encor, légère, de me voir
Sans rire du destin de mon propre visage ?

Mais une âme demeure en cette image-ci
Comme d'un monde alors pleinement réussi,
Et comme le secret des poètes sans âge.³²

Quant à la mort humaine :

Un homme est mort, mais ses fantômes : deux, trois, quatre
Et davantage, tous ses vieux moi discordants
Sont déchaînés ; tous ces chiens fous peuvent se battre
Libres de laisse, et vont se mordre à belles dents.³³

Par ailleurs, cependant, si l'on saisit le mort :

Mais lorsque dans nos bras, pieux, nous t'avons pris
Pour te porter sans vie à la terre entr'ouverte,
Nous avons su, pesant la présence et la perte,
Combien l'homme est plus lourd, allégé d'un esprit.³⁴

Dans *La chanson pour finir*, désabusée, la dernière strophe nous rapporte :

Dans l'ombre qui m'embaume,
Tu montes sans effort,
Voix sans amour, fantôme
Sans mort.³⁵

Mais y a-t-il vraiment un terme puisque, beauté ou fantôme, les trois derniers vers du recueil nous disent :

Je reviendrai par quelque nuit légère
Te réveiller des bras de l'étrangère
Et te parler d'un monde où l'on vivrait.³⁶

C'est celui du poème et qui, bien sûr, toujours se recommence.

³¹ *Ibid.*, p. 274.

³² *Ibid.*, p. 223.

³³ *Ibid.*, p. 237.

³⁴ *Ibid.*, p. 282.

³⁵ *Ibid.*, p. 284.

³⁶ *Ibid.*, p. 286.

Tel est, je crois, l'aspect majeur de Mélot du Dy. Il en est d'autres : le rimeur, le rhétoricien, publié et admiré pour tel, le traducteur abondant et remarquable – Pétrarque ou Goldoni, Shakespeare, Keats, Goethe ou la brésilienne Cecilia Meireles, parmi d'autres, des poèmes en majorité, mais aussi du théâtre, *Peines d'Amour perdues* ou *Les Rustres* – le prosateur, auteur de quatre longs récits publiés, le critique, l'épistolier aux centaines de lettres, le dessinateur, l'amateur de musique... Laissons cela pour d'autres jours, d'autres visites et d'autres redécouvertes³⁷. Il fut divers comme tout être doué en profondeur dans un monde multiple et sans cesse multiplié.

Robert Mélot vécut, je crois, sans problème matériel, fils de la bourgeoisie éduquée de la fin du XIX^e siècle. Il termina ses études secondaires en France, fréquenta l'Université de Munich, voyagea également en Italie et en Angleterre, fut journaliste et critique, travailla à Bruxelles dans une imprimerie que son père dirigeait³⁸. Il vécut à Bruxelles, en Ardenne à Vielsalm où sa maison brûla, ensuite en France à Maintenon ; il revint en Belgique en 1929 et résida à Rixensart où il finit ses jours avec Blanche Dudicourt qu'il avait rencontrée en 1913 sur la scène du théâtre du Parc. Elle était française, raffinée, dévouée et charmante. Il s'appelait alors Robert E. Mélot et leur mariage lui suggéra son nom de plume. « Blanche s'appelait Du-di-court, disait-il en détachant les syllabes, cela donne Dudi, dès lors Mélot du Dy ». Ils eurent trois filles, deux sont encore en vie et l'aînée écrit pour ses amis de courts poèmes, des maximes et des aphorismes³⁹.

³⁷ Diverses traductions furent publiées en volumes : *XXV Sonnets de Shakespeare*, Bruxelles, Éditions du Cercle d'Art, 1943 ; John Keats, *Poèmes*, Paris-Bruxelles, Éditions du Cercle d'Art, 1944 ; Cecilia Meireles, *Poèmes*, La Haye, Erospress, 1953 ; *Douze sonnets de Pétrarque*, in : *Les Cahiers du Ru*, Aoste, Musumeci Éditeur, n° 10, 1987, p. 78-84. Sous forme de prose : *Les Trois Grâces*, Bruxelles, Les Livres du Géant, 1919 ; *L'Ami manqué*, Paris, Au sans pareil, 1929 ; *La Lettre au Médecin*, Bruxelles, Éditions des Artistes, 1942 ; *Trois Récits*, Bruxelles, Éditions des Artistes, 1960 (reprend *L'Ami manqué*, *La Lettre au Médecin* et un inédit *La Lettre au Pasteur*). Sous le nom de Dot du Mély, *Les Rimes des Rhétoriciens*, Aoste, Musumeci Éditeur, 1987.

³⁸ É. POTELLE, *Le poète Mélot du Dy et l'Ardenne*, Cahiers de l'Ourthe et du Haut-Pays d'Ardenne, 1988, donne une bonne base bio-bibliographique, p. 61-71.

³⁹ Sa fille aînée est décédée en décembre 2001.

Mélot du Dy était un homme souriant mais secret, d'apparence distante mais nouant des amitiés et des affections profondes dans les milieux littéraires avec Jean de Boschère, Jean Paulhan, Paul Fierens, Hélène H. Du Bois, Cecilia Meireles, Norge, Edmond Vandercammen, ou le peintre Jean Vanden Eeckhoudt pour ne citer que quelques noms. Il fonde, on le sait, la célèbre revue *Le Disque Vert* en 1922, avec Franz Hellens et Odilon-Jean Périer ; il est élu membre de l'Académie Picard en 1946. Il reste davantage cependant un homme de correspondance que de discussion, de comité ou de café littéraire. Mélot fut néanmoins reconnu par la critique, ses pairs et les anthologies jusqu'aux années quatre-vingt. En 1934, Norge note : « Sa poésie qui se définit par un trait souple et fier, comme une figure de fleuret sait cacher ses blessures en souriant, mais nous aurons entrevu qu'elle avait les yeux plus ardents, et les plus tendres »⁴⁰. Robert Guiette, en 1948, relève : « L'accent de ses poèmes, de jour en jour, devient plus grave. Leur résonance s'élargit sans que rien se perde de l'exactitude de leur contour. Ayant si souvent charmé notre esprit, il ne nous étonnerait guère qu'il nous émeuve à chaque nouveau chant davantage »⁴¹. Quant à Robert Vivier, dix ans plus tard, il précise : « La pensée chez lui ne se fige pas, elle garde son mouvement naissant et ce mouvement passe dans le vers, l'entraîne, en propage la cadence et colore de feu clair les mots »⁴². Encore un avis, celui d'un jeune homme de vingt et un ans : Anatole Bisque, alias Alain Bosquet. Dans sa première anthologie, en 1940 : « Mélot du Dy est incontestablement notre meilleur artisan du vers ». Après quelques restrictions sur l'originalité, la mesure, un certain « badinage », il affirme : « Simple, il a les accents d'un grand poète... et on s'obstine à l'ignorer ! Dans *Signes de vie* il connaît même une fraîcheur et une émotion poignante auxquelles souscrivent le Ronsard des *Amours de Marie* et le Corneille des *Stances à la du Parc* »⁴³.

⁴⁰ G. NORGE, *Florilège de la nouvelle poésie française en Belgique*, Bruxelles-Paris-Maastricht, 1934, p. XXV.

⁴¹ R. GUIETTE, *Poètes français de Belgique*, Paris-Bruxelles, Éditions Lumière, 1948, p. 34.

⁴² R. VIVIER in : G. CHARLIER et J. HANSE, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958, p. 575.

⁴³ A. BISQUE, *Anthologie de Poèmes Inédits de Belgique*, Bruxelles, Pylone, 1940, p. 35.

Mélot appréciait ce point de vue puisqu'il m'offrit l'anthologie en 1946, enrichie d'une *Chanson* dédiée et manuscrite. Pourquoi? La critique souvent classait le poète, par affinité apparente, par habitude aussi, au nombre des fantaisistes, les Toulet, les Pellerin, les Derème. L'habileté langagière et métrique, l'ironie aussi, encourageaient ces rapports témoins de l'air du temps. Mais la Pléiade et Ronsard en particulier – dont il se voulait « le fils spirituel » nous rappelait récemment sa fille – étaient pour lui la source essentielle. D'ailleurs ne dit-il pas? :

Poète, avec Ronsard être celui qu'on nomme
Toujours, parmi les dieux de la terre et du ciel!
Quand l'univers était à l'échelle de l'homme,
On avait bien raison de se croire immortel.

Ce temps n'est plus. L'homme a perdu son importance,
Entre deux infinis comme lui poussiéreux.
Observe, dans ce rais de soleil, cette danse
Futile : nos héros, nos amantes, nos dieux...

Or, tu peux t'en aller dans la littérature
Et faire une chanson de ton mortel émoi!
Confondre ton amour avec la lèvre pure,
Ou bien mourir, sauvant ton erreur avec toi.⁴⁴

L'émotion, les regrets, ici, dominant, mais pour terminer sur une pirouette, ce qui aurait amusé sans nul doute Mélot du Dy, cédon's lui la parole encore une fois⁴⁵ :

Cette fille promise
Au trône aérien,
Vous l'avez si haut mise
Qu'on ne la voit plus bien.

.....

Cette fille choisie,
La vierge des élus,
Nommons-la poésie
Et ne m'en parlez plus.

2001

⁴⁴ *La maison vide*, in : *Lucile*, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poètes, 1936.
Repris in : *C.P.*, p. 119-120.

⁴⁵ *Le métier de fantôme*, in : *C.P.*, p. 267-268.

Fernand Verhesen : Nulle part, ici

La volonté d'être aux confins du bruit et de la parole, aux confins de l'aventure humaine et du langage, tel est peut-être le poste d'observation et d'écoute du poète.

Cette image est née de celle que découvre Fernand Verhesen lorsque, parlant de pierres, il écrit : « elles sont parfois ce qui pulvérise le savoir, mémoire d'être aux confins du silence ». *Nulle part, ici*, ce nouveau recueil, dont le titre est puisé dans une phrase du philosophe Henri Maldiney, rend bien compte du caractère aléatoire de la conscience du réel, tout en assurant l'arrivée de sa soudaine présence.

Il faut sonder les apparences du quotidien pour sentir aux antennes du sensible, aux détours de la pensée philosophique, une image de la réalité, fugace et omniprésente à la fois, la saisir dans son instantanéité, la sertir pour qu'elle étincelle au mieux, l'isoler afin d'exhausser son pouvoir de brillance, d'évidence interne qui est, en fait, une brillance qui concentre les éclats de la réalité, laissant respirer l'alternance de la lumière et de l'ombre.

Cette respiration aux rythmes divers, tantôt tranquilles, tantôt accélérés, est au cœur de ces textes. Pour cela, il importe de rester aux aguets, mieux encore, rester disponible, pour saisir le passage de l'oiseau.

Veiller aux limites pour ne point consentir aux abysses. Savoir d'où parler hors du pressoir et des meules, dans l'axe de l'espace, et le silence d'un regard.

L'espace, le lieu de la respiration, le champ clos du dialogue, mais aussi celui, infini, du rien et du vide. Nulle transcendance, nulle nécessité de combler ce qui ne serait pas perçu. Il nous semble que ces prises de conscience successives, ces poèmes de Verhesen, alternent le constat et l'éveil du questionnement. Et nous restons dans la foulée de *L'instant sans appel*, le précédent recueil, tout en se détachant davantage, peut-être, de l'environnement.

La forme extérieure de l'écriture est la même : une dualité de poèmes en prose et de vers libres. Il choisit la prose (ou celle-ci s'impose-t-elle ?) lorsque la phrase, souvent courte ou lapidaire, une sorte d'aphorisme ou de sentence convient. Un exemple parmi d'autres :

La mémoire polit les gisements. La révolte arase le sable. Le silence essouffle l'horizon. Puis aux tempes vacillent quelques rafales. Pour protéger ce qui résiste aux ténèbres. Tenir parole.

L'écrit forme alors son unité, son bloc. Avec le temps, le poète abolit l'intermédiaire, femme ou objet, l'intercesseur s'efface, pour traiter avec l'immédiateté de l'interlocuteur, de l'univers appréhendé. « Être et ne pas être / le même et l'autre ». Il choisit le vers blanc (ou celui-ci s'impose-t-il ?) lorsque l'évocation se révèle plus parcellaire par sa nature même, par son scintillement, sa complicité, le texte reste ouvert, disponible vers l'extérieur :

Du centre sans lieu
un pas encore
 vers l'extrême du dehors
et qu'un signe précaire
 harcèle
 l'irréductible
Tout éclaire de nulle part
 l'étroite trouée
pour extraire de la brume
 le silence
 qui ne trahit rien

Il y a, si l'on peut résumer, une alternance de tension et de constat, de mise en question et de volonté de conclure. Les poèmes en prose se terminent par un point, les vers libres s'en passent et, s'il y a néanmoins des majuscules, c'est parce que le regard bouge, que l'attention est sollicitée ailleurs. Espaces ouverts donc et espaces cernés, mais non clos.

Le constat n'implique pas une assurance, l'urgence peut la requérir, mais le point d'appui n'est jamais total ou fondé, tou-

jours doit demeurer l'ouverture : « Dans le vide face à face / brèche à maintenir » ou encore : « Faire taire le verbe / pour cerner l'essentiel / qui se retranche / et surgit ».

Cette distinction formelle, si elle est manifeste, n'est pas absolue, les interférences existent et subsistent heureusement. Tout ceci n'est qu'approximations de lecture, que découvertes successives, notes trop brèves d'un journal de voyage.

Il y a forcément aller-retour, mélange, superbe mise en cause, conquête des mots dans la réalité, hauteur et mise en garde, confiance et amitié. « Le réel est à vif » lorsque le livre se donne. « Le poème habite le dire » et revêt son lecteur.

2003

Poème de vie, Alain Bosquet

Somme d'une vie, somme de vie, de poèmes écrits à travers elle, en elle, par elle, à l'écoute des faits, des rumeurs, du savoir, d'une quête, de la souffrance, de l'amour, des arts, ce recueil qui crée une geste et qui témoigne d'une planète dans le siècle, ouvert sur ce qui fut et vers ce qui sera, n'est pas un livre parmi d'autres. Il est, et dorénavant demeure. Il n'a que faire d'une critique de style, de genre ou de goût ; il n'a que faire de séduire ou de rebuter. Il est une image indélébile de notre temps, couvrant la gamme des sentiments comme celle du savoir-faire. Du drame à l'humour, du sonnet au vers libre, de la rime au constat, de l'aphorisme à la langue verte, de surface en profondeur, ricochant de cris, d'appels et de philosophie. « Plus que de chair, / il se veut d'écriture »¹. Et l'étonnant peuple langagier, dans tous ses états, dialogue avec le moindre objet comme avec Dieu, non par l'intermédiaire d'un lyrisme éperdu, mais à travers un questionnement du vécu. Et de l'expressionnisme à la surréalité, il inventorie les chocs du réel, saisit le visage convulsé du jour avec la complicité de Francis Bacon, parcourt un domaine, proche d'Arnheim et de Magritte où « Dans chaque oiseau dormait une montagne ». Ce n'est pas un solitaire, un poète clos dans son ermitage ; peu d'hommes ont su vivre la poésie comme Alain Bosquet. Son œuvre est là en mille pages ou presque, mais aussi celle des autres, de la première anthologie qu'il collationne sous

¹ Pour les citations, voir A. BOSQUET, *Je ne suis pas un poète d'eau douce. Poésies complètes (1945-1994)*, Gallimard, 1996.

le nom d'Anatole Bisque en mars 1940, à la plus récente, celle de la *Poésie française contemporaine*, en 1994. Il a ouvert également au français le lyrisme d'Amérique et celui d'écrivains des quatre coins du monde ; pour mémoire ici, son œuvre de critique et l'immense prosateur. Mais la poésie est pour lui forme d'amour ; femme, poésie, et vie mêlée :

ô chair qui exige de l'aube
qu'elle soit manuscrite.
Tu es élue
comme un livre sans fin.

1997

Nysenholc ou la tentation théâtrale

La Passion du diable puise aux fenêtres de l'art. Adolphe Nysenholc fait épouser à la scène le décor des maîtres. Ses personnages circulent sous le regard de Bosch, Bruegel, Bouts, Van der Weyden, Rembrandt et Ensor, se substituent aux figures formelles et, par la parole, en discutent le sens.

Trouant la *Chute des anges rebelles*, Méphisto prend la place de saint Michel et déclare : « Je me prétends Satan en tout le monde. Où est le mal ? ».

Où est-il en effet ? Il ajoute : « L'homme fait le mort ... Un rien entre deux néants. Alors ! j'ai réveillé sa morne existence ; avec le désir ! ». Où est le bien ? Faust troque son plaisir pour l'éternelle jeunesse et reste sans plaisir entre les bras de Madeleine.

Surface et profondeur s'échangent leurs secrets. Le tableau livre une forme, un masque, un visage, l'auteur le traduit en paroles et prolonge ses gestes. Les personnages, comme en tout théâtre, celui de la vie comme celui des tréteaux, se jouent les uns des autres et les phrases, pour les aider, s'inventent leurs jeux de mots.

Les décors sont trouvaille et référence à l'enseigne d'une *Tentation* ou d'une *Entrée du Christ* ; ils deviennent aussi réalité lorsqu'ils se font asile. « Le nouveau ... il se prend vraiment pour Satan ! », dit le psychiatre. « Et s'il l'était vraiment ! », répond le directeur.

Richesse et confusion et à divers niveaux, l'action en dialogue rebondit comme une balle entre quatre murs, sous un regard d'éternité.

Les rapports de l'écrivain à l'art ont toujours été source d'heureux échanges, sondage et prolongement de l'image, recharge de l'idée ou de l'intrigue, recherche d'équivalences, voyages partagés. C'est une tradition en ce pays où les icônes vivent d'un terroir qui nourrit l'individu et non le dogme. Déjà de Maeterlinck à Hellens, de Verhaeren à Ghelderode...

Il y a chez Nysenholz de perpétuelles rencontres et une insaisissable mise en question ; « nos propres vies nous masquent celle des autres ». Tant de masques à arracher. Mais « ils ne veulent pas être eux-mêmes ; et, surtout pas qu'on les y aide ! ». Le masque serait-il la vérité ? Une multiple vérité puisque Satan peut toutes les incarner, même celle qu'il faudrait croire. « Vous adorez mon imagination sans le savoir. Dieu, c'est mon idée, mon alibi, ma vanité, une idole vide de tout contenu ! ». Comment savoir ce qui se passe chez l'autre dans le quotidien ?

Que cache le masque ? La vacuité, la création, soi-même et l'autre. Dans *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, que les habitants de l'asile exécutent en thérapie de groupe, Méphisto incarne le Christ, mais celui d'Ensor était Ensor lui-même. Le peintre et l'écrivain se retrouvent donc et se répondent.

« Pas de création sans folie... »

Pas de théâtre sans vie. Le poids des mots, celui des silences, des sous-entendus, du non-dit, du non-sens, de tout destin masqué et démasqué, la charge des couleurs, des souvenirs, des attentes, un grain d'hellébore, un instant d'oubli, une livre de sagesse, des brassées de passion, un graphique d'esprit, une écriture forte.

1995

Gullentops ou les miroirs d'un écrit

La conjugaison de l'écrit et de l'image, qui donne naissance à ce que l'on nomme communément le livre illustré, relève d'une tradition ancienne. Le souci d'orner, qui va de pair avec celui de visualiser et de mieux faire comprendre ce que le texte exprime, remonte en Occident au manuscrit enluminé. S'ajoute ainsi à l'écrit le souci de le mieux présenter et d'offrir, allié à la qualité du support, à la calligraphie, à la répartition de celle-ci sur la page et au dialogue avec les ornements, un tout qui devient objet de raffinement et de méditation.

Avec l'apparition du livre proprement dit, l'illustration s'avère un décor jouant, à la fois, un rôle esthétique et didactique, tant il est vrai qu'une image est parfois plus éloquente qu'une phrase, quelle que soit la qualité de son style. Avec la typographie aussi, l'ornement dessiné ou peint, la miniature, fera place aux techniques gravées du bois, du cuivre, et de plus, aux XIX^e et XX^e siècles, à la lithographie et à la sérigraphie.

Le goût de ces ouvrages fait la joie des bibliophiles sans doute, mais débouche aussi sur des œuvres créatrices et originales lorsque l'écrivain et l'artiste travaillent *ambedui* – pour reprendre l'heureux terme ressuscité par l'éditeur Émile Lanc – c'est-à-dire en accord et dans le respect l'un de l'autre. Peut-on encore parler d'illustration ? Si la catégorie demeure, par tradition sans doute, l'objectif se différencie. Le dessinateur ou le peintre ne s'efforcent plus d'explicitier par l'image, selon l'époque et le style, un thème proposé ou une narration, ils s'expriment

graphiquement ou plastiquement, selon leur génie propre, sur un sujet ou une émotion que l'écrivain propose.

Naissent alors une conversation, des équivalences, des accompagnements, un dialogue et, non plus de simples ornements, des rehauts, des traductions qui, par ailleurs, peuvent être admirables en soi. On se situe sur un autre registre. C'est, au XIX^e siècle, *Le Corbeau* d'Edgar Poe, revisité par Édouard Manet, Verlaine et Bonnard ; c'est, au XX^e, le *Bestiaire* d'Apolinaire enrichi par Dufy, Cendrars et Sonia Delaunay et, plus proches, les poèmes de René Char éclairés par ses « alliés substantiels », Braque, Giacometti, Miró, Wifredo Lam, Nicolas de Staël et bien d'autres encore.

Aujourd'hui les éditions de l'Ambedui proposent David Gullentops et Victor Van Haelen. Et un dialogue s'installe. Énigme et humour, évocation en miroir déformant, secret lyrisme, chemins apparemment balisés mais en épingle à cheveux d'un côté ; le texte nous piège. Le titre se lit sans être compris, ne s'éclaire que si les deux mots sont enchaînés¹. Typographiquement ils ne le sont pas et abolisme n'existe pas au dictionnaire. Il nous dit cependant quelque chose par voisinage. Si l'on songe au verbe dont le néologisme est extrait, Mallarmé vient en mémoire, lui-même tronqué peut-être... *Aboli bibelot d'inanité sonore*, n'existe pas en soi puisque se rattachant au vers précédent, mais son existence forte par les vocables et les sons est mise en cause par le sens des termes, et le titre du présent recueil passe de l'apparition à la négation, de la charge à l'allègement dans ses aspects équivoques et trompeurs et cependant réels.

Tréteau de *L'Escamoteur* de Bosch, parapluie des rues de Paris où le bonneteau guette et que l'on voudrait saisir. Jeu de mots, mieux jeu sur les mots – *play on words* – l'anglais oriente mieux la recherche en l'occurrence, le questionnement d'une présence – absence. L'une et l'autre modifiées d'ailleurs puisque le recueil de David Gullentops se clôt sur une parodie des *Djinns* de Victor Hugo. Ironie, pessimisme ou raison, si l'âme hugolienne se fait ici *femme*? Tout poème se doit d'être ouvert. Nulle envie donc de l'emprisonner.

Face à chaque texte, Victor Van Haelen propose sa vision, sa réplique, son accord, sa version des faits (fig. 65). On pourrait parfois situer ses intonations dans le sillage de Piranèse ou de

¹ D. GULLENTOPS, *Dix Abolismes*, Bruxelles, 2000.



Fig. 65. – Victor Van Haelen, illustration pour *Dix Abolismes* de David Gullentops, Bruxelles, Éditions de l'Ambedui, 2000.

Bresdin. Un beau lignage. D'ailleurs ne se trouve-t-on pas au royaume du noir et blanc qui gouverne l'absolu et la nuance? Domaine où tout se dit et peut se dire. Et ces œuvres sont éloquentes. Les blancs, ceux du papier, occupent au départ des espaces notables, délimités par les agencements dynamiques de l'ombre, et visent, semble-t-il, à instaurer un équilibre dans le discours.

Mais, dès *Le merle moqueur*, à mi-chemin du recueil, les dessins basculent vers l'obscur. Une araignée nocturne tisse, elle aussi non sans humour, une toile qui échappe à tout systématisme, mais qui occulte les perspectives, tant et si bien que ce qu'elle cache peut être le vide ou un ciel aux très lointaines étoiles. Les interlocuteurs n'en finissent pas de leurs propos, ce qui devrait être le destin de toute œuvre d'art. Il faut donc réouvrir toujours les pages qui livrent à leur tour, selon le jour, l'heure et notre regard, quelques parts, autres ou nouvelles, de leurs ressources. Le poète ne dit-il pas en terminant? :

Elle trame
Telle une femme
Dont le fil
À jamais luit

2000

Yves Namur et le questionnement

Rendre visible, disait le peintre – il devait aussi être poète pour parler ainsi –, et non simplement traduire le visible.

Il y a sans doute un au-delà des mots, un sens, un lieu, un visible par delà le visible ou au cœur de celui-ci ; un voyage par la duplication des vocables, leur descente en abîme, leur mise en évidence, la prise du plaisir, son apogée, et ce parcours est celui du langage saisi.

Déjà dans *Le livre des sept portes*, les textes d'Yves Namur éveillaient ma réflexion. Apparemment, me semblait-il, on songerait à une épure, à la trajectoire précise du dire. En apparence seulement, car les mots, à l'intérieur du tracé, jouent avec eux-mêmes, avec leurs reflets, avec leur double et leur contraire ; ils sont en conversation et, dès lors, ils acquièrent une mobilité que le rythme engage. Un ressassement, nullement péjoratif, à l'image des marées, donc de la vie, vient scander le texte, voilant et dévoilant, jouant l'ombre et la lumière. Un exemple :

Où respire la lumière
Et le temps de la lumière.

Où la lumière dépasse le nom de la lumière
Et les respirations de la lumière.

C'est là
Que tu te tiens,

Dans la trace du poème toujours inachevé.

Le poète assume le centre d'un horizon qui ne peut être que le poème en cours, espace, temps et lumière. Et le poème s'écrit

par modification, du verbe au complément, du nom à l'article, du lieu à la recherche, de l'émotion à l'objet, au poème, à sa disponibilité, à son ouverture.

Si c'était hier, c'est toujours aujourd'hui. Yves Namur poursuit une recherche de l'imperceptible qui est, à l'évidence, le nœud d'un tout, aux marges de l'incertain, à la limite de ce tremblement qui est source de la parole. Il s'agit de tout cela, du temps et des choses, non pas un certain temps, ni un certain nombre de choses, mais à propos des choses en tant que telles, peu de choses à vrai dire, donc de l'essentiel du temps et des choses.

Aussi,

Le temps d'être

Et

Le temps des êtres.

Les textes, d'une volontaire concision, créent un univers de frémissements et d'aperçus à l'arrière-plan des mots. Il faut marcher sur la pointe des pieds pour ne pas effaroucher un faon ou une abeille, ne pas casser une brindille où la rosée se pose, ne pas troubler un son qui se formule.

Il est aussi question du chant qui est présence, présence de ce qui est, de ce qui fut. L'oubli est-il l'absence d'un accord dans le temps ? Mais, entre l'ombre et la clarté, il y a la pénombre, entre le son et l'écho, le peut-être et le non-dit.

Y a-t-il interruption ? Le texte est bref, l'image se coupe, se trouble, se détend et se retrouve plus loin. Les mots ricochent en surface, puis plongent dans une autre page. Le terme est en attente, il reprend souffle, en suspens, son aventure ne se définit jamais ; l'errance du mot est l'horizon du livre, la quête d'une parole qui existe par elle-même, dans l'oubli du poète ?

Il n'y a pas ici, l'affirmation d'un minimalisme, mais la recherche du visible entre les mailles d'une apparence, la recherche d'une densité, plurielle et singulière, *une parole dans les failles*, la lumière dans l'embrasure, dit aussi l'auteur qui traverse le seuil du temps, poursuit une marche jusqu'au lointain, une approche de la rive, le souffle au plus près... La démarche ne cesse d'être. Le poème est un filon dans la roche.

Nous reprenons ici, avec l'accord d'Yves Namur, ces phrases écrites en 1995 et qui préfacent *Une parole dans les failles*. Elles introduisaient le recueil selon mes possibilités, selon ma sensibilité. Elles se prolongent aujourd'hui dans l'approfondissement de la quête ; dans sa maîtrise.

L'œuvre s'est développée depuis lors, elle s'amplifie, se personnalise aussi. Si elle s'enrichit de lectures et d'ouverture aux poètes qui nous sont chers, Juarroz, Jabès ou Verhesen parmi d'autres, Yves Namur dialogue, de plein pied si je puis dire, il dialogue et cherche à dire l'image éblouissante qu'il porte en lui et qui est celle de l'écriture.

Plonge ton regard en sa clarté

...

Puis, ne chante que l'invisible
Et le précaire de toutes choses.

(*Figures du très obscur*, 2000)

La voix se fait interrogative, questionneuse et proche de la prière, du moins le sentons-nous ainsi, dans *Le livre des apparences* (2001) :

Quelle lumière espérer
Qui vienne des pierres ou des sources profondes ?
Quel visible connaître au-delà des choses
Qui sont dans le visible ?

La lumière ce peut-être le jour ; ce peut être l'illumination. Ce peut être la transcendance pour l'un ou simple évidence pour l'autre. Ce doit être le fruit d'une recherche, non simplement un dogme ou une affirmation.

Quelque chose qui serait dans le tremblant
Et aussi dans l'immobilité

Quelque chose sur le bout de la langue ? Il y a chez Namur un plaisir de l'articulation et cette gourmandise du mot ne serait-elle pas aussi une gourmandise du mets ? Il ne faudrait pas accueillir *La petite cuisine bleue* (2002) comme un divertissement, comme un plaisir qui écarte la préoccupation et qui délivre. Ces recettes ne sont pas anodines :

Et toujours ce rêve de table
Qui s'ouvre
Comme le pain, le linge blanc
Ou le poème.

Les souvenirs du sens, du goût, de l'odorat, et celui de la table dressée continuent à poser des points d'interrogation :

Dans la nuit noire
Des buissons ?

L'énoncé semble plus aéré, plus désinvolte sans doute, souriant et maniant l'humour, mais garde toujours sa « part insoupçonnée » quel que soit le temps de cuisson ou le millésime du cru.

Ce point d'interrogation, dont l'usage est fréquent chez Yves Namur, va de la question claire à l'insistance. Le point qui n'interroge pas implique un constat, une chose établie, acquise :

Nous marchons,
Nous marchons dans l'immense.

Acquise, sans doute, puisqu'au départ il y a incertitude et, dès lors, la naissance d'un poème. Il y a, sans doute aussi, dans l'interrogation, un besoin de partage, de partage avec l'autre ou le partage de l'autre.

Il me semble que le questionnement du poète trouve sa réponse dans son prolongement, en celui qui écoute. Chez le lecteur, donc chez l'autre, plus qu'en lui-même puisqu'il est à l'origine de la parole posée et qui ne peut être « esseulée » lorsqu'elle est écoutée, voire entendue.

Le dernier poème que j'ai reçu se termine, lui aussi, sur une question :

Que sais-tu vraiment de tout cela
Qui nous entoure et nous aime déjà ?

Et, personnellement, je répondrais que je crois en connaître quelques aspects et que j'acquiesce au doux sentiment qui m'est offert.

Il faut donc questionner toujours pour entrevoir, à un moment donné, une réponse ou une apparence, c'est-à-dire une partie d'elle-même et de soi-même.

2004

À propos de la nouvelle

Le poème et la prose sont-ils antithétiques ? Le poème, que l'on dit délaissé, est-il d'un autre temps, d'une autre sensibilité ? Le flux du roman, du fait divers à la saga, traduit-il mieux le monde que l'on subit, dans lequel on voudrait mordre comme dans une orange, que l'on croit cerner de statistiques, de budgets, que l'on souhaite asservir aux lois du marché qui n'ont de lois que le nom ? Or ce monde, en réalité, se joue toujours entre le savoir-faire et la rencontre. Je fais allusion à l'œuvre qui s'efforce de transcender un vécu : le verbeux, le complexe et stressant aujourd'hui.

Je ne suis venu à la prose que récemment. Un critique doué d'humour m'a qualifié de jeune auteur plein de promesses ! Une deuxième jeunesse en quelque sorte ; une saine occupation, peut-être, pour résorber le démon de midi et endiguer le temps qui passe ; la confirmation aussi de ce que Jacques De Decker nomme Dr. Roberts et Mr. Jones, pour souligner une tendance au dédoublement¹ ! La prose, en effet, ne m'était pas étrangère, quelques ouvrages d'histoire de l'art, essais ou monographies, en portent témoignage.

Pourquoi, dès lors, la prose littéraire ? Je serai très honnête en répondant : par nécessité. Ayant terminé, il y a quatre ou cinq ans, une suite de poèmes, je me rendis compte que je tournais, depuis un certain temps, autour d'une même thématique, que le plaisir que je prenais à cette écriture résidait davantage dans le

¹ *Le Soir*, 13 novembre 1991.

détail, les recherches formelles, que dans l'impérieux besoin d'expulser quelque chose.

Par hasard, à cette époque, j'ai retrouvé d'anciens brouillons, des pages de prose inachevées, les débuts d'une entreprise qui avait rapidement avorté. Ces fragments remontaient à la charnière des années quarante et cinquante. Je passais alors les fins d'été à Saint-Paul-de-Vence – un Saint-Paul antérieur à sa vocation de Mont-Saint-Michel méridional – où les Picasso, Prévert, Verdet, Montand et Signoret étaient encore des citoyens à part entière, vivant leur œuvre et leurs délassements à l'abri des médias, des *Paris-Match*, des chasseurs d'autographes.

J'avais lié connaissance, outre les noms cités, avec Célia Bertin et Pierre de Lescure, prosateurs l'un et l'autre, habitant Saint-Paul toute l'année, et participai au lancement de leur revue *Roman*, dont les quelques livraisons furent habillées d'une éclatante couverture en papiers découpés d'Henri Matisse, qui terminait à Vence la réalisation d'une chapelle. Pierre et Célia étaient fervents de littérature anglaise et de Virginia Woolf en particulier. Ils me transmirent ce virus, qui vint se mêler à l'enthousiasme que j'avais éprouvé pour Tchekhov. Tout ceci était antérieur au Nouveau roman et témoignait donc – il serait intéressant de le vérifier – de recherches voisines, voire convergentes, en ce qui concerne mes amis d'alors.

Mais, à Bruxelles, où je poursuivais des études, et, à Paris, où je préparais une thèse, la poésie s'affirmait dominante. Les réunions du *Journal des Poètes*, avec les amis Verhesen, Ayguesparse, Vandercammen, Février, Cornélus, Moulin et d'autres, étaient hebdomadaires ou presque, et Pierre-Louis Flouquet publiait, en 1947, mon premier recueil, préfacé par Mélot du Dy que je connaissais depuis l'enfance. Lors des séjours parisiens, je retrouvais chez Lipp, les mercredis vers dix-sept heures, Alain Bosquet, Robert Sabatier, Charles Le Quintrec, Jean Rousselot, Jean-Claude Ibert ou Yanette Deletang-Tardif; je fréquentais Marcel Béalu en son officine du Pont-Traversé et André Silvaire à la Librairie Les Lettres, rue de Bellechasse, où serait édité *Seul un arbre* qui fut, pour moi, un point de départ.

C'était le temps où *Combat* publiait encore une double page de poèmes, où les *Cahiers du Sud*, avec Jean Ballard et Georges Mounin, se montraient accueillants, exigeants et fraternels, où Albert Camus m'avait dit: « Vous avez lu Char? Alors c'est bien ». La poésie avait des lecteurs et jouissait d'une aura certaine.

Je gardais néanmoins de l'intérêt pour la prose et, au journal *Le Soir*, vers les années 1956-59 environ, je tins une chronique des lettres anglo-saxonnes qui fut l'une des premières à parler de Thomas Wolfe, Laurence Durrell, John Cowper Powis, du *Journal* de Virginia Woolf, de la *Parabole* de Faulkner, de *L'Âge difficile* d'Henry James ou du roman anonyme *Madame Solario*.

Puis vint le temps de la vie professionnelle, elle-même multiple, accaparante, fascinante, entre les musées – leur gestion, leur construction, leurs expositions – l'enseignement à l'Université de Bruxelles, la rédaction d'articles, de préfaces et d'ouvrages. La poésie, tant bien que mal, avec des périodes d'éclipse, devait maintenir la pression, être la fenêtre sans laquelle l'oxygène faisait défaut. Il n'était pas question de chercher ailleurs des courants d'air.

Ce ne fut en rien une disponibilité nouvelle, hier ou aujourd'hui, qui m'a conduit à tenter l'aventure, mais un besoin, une urgence. Les textes retrouvés, ou inconsciemment recherchés, au nombre de trois, de cinq ou six pages chacun, me parurent maladroits, verbeux, romantiques, très jeunets. Je me suis amusé d'abord à les corriger, à les réécrire ensuite, à revivre forcément les instants, le climat de leur conception, à mesurer la distance entre eux et moi, à réévaluer le passé, les étapes du chemin, à provoquer des rapprochements, à briser la chronologie, à mesurer le temps selon les diverses grilles qu'on lui impose ou qu'il évoque.

Je pris un vif plaisir à multiplier ces expériences et, quelques écrits très brefs ayant pris forme, je me sentis incapable de les juger : l'autocritique est difficile, qui passe, sans raison apparente, de l'excès à la mollesse. J'envoyai donc mes copies à un ami, auteur patenté², sans autre prétention que d'obtenir un avis. Mon correspondant prit sur lui de les présenter à un éditeur et ainsi naquit *L'Embranchement des heures*.

La prose donc. Est-ce très différent ? Oui et non. La prose n'est pas distincte de la poésie, puisqu'elles peuvent s'épouser intimement. Le vers libre, le verset et le poème en prose sont source d'enrichissement plus que de libération, quoi qu'on puisse en penser ; l'absence d'un carcan métrique requiert, forcément, d'autres règles d'animation ou de respiration, rythmiques ou visuelles. Maurice Blanchard avait raison en 1952 : « Il vous faut

² Il s'agit d'Alain Bosquet.

choisir : poèmes en prose ou poésie formelle. Les premiers sont bien, mais les autres sont gênés dans leurs mouvements. Abandonnez la tradition (...). Il ne faut pas que vous piétiniez dans les jardins, lancez-vous dans la nuit sans vous embarrasser de ce qui a été fait »³. Aujourd'hui, le vers régulier peut aussi bien traduire le présent qu'une autre forme ; des exemples le prouvent, mais il fallait que les fenêtres fussent vivement ouvertes.

La nouveauté essentielle de l'art contemporain est, sans conteste, la coexistence de toutes les formes d'expression, l'absence, jusqu'à la confusion parfois, d'un genre *a priori*, avec en conséquence le danger des impostures – mais l'alexandrin tout fait n'en est-il pas une au même titre que le nu académique ? – avec le péril, par contre, de l'originalité pour elle-même, toujours dépassée par un autre inattendu qui dure bien moins longtemps que ne durent les roses ! Les arts plastiques fourmillent d'échantillons à Cassel, Bâle et même dans les musées. Peu importe, d'ailleurs, la vraie chatte retrouvera toujours ses petits, moins vite sans doute, suite aux étourdissements qui viendront la saisir !

La prose peut donc être poème et davantage, parfois, que celle qui se veut poétique, même chez de grands écrivains. Ainsi l'épisode du bain, dans *Le Château d'Argol* de Julien Gracq, témoigne-t-il d'une vigueur à laquelle plusieurs textes de *Liberté grande* ne résistent pas.

Aucun problème donc de ce côté. Il y a des choses que la prose exprime et qu'une autre écriture facilite moins, tels certains constats, d'apparentes réalités, des incidences anecdotiques. Il est toujours possible de transposer, de trouver des équivalences dans des registres différents. J'en ai fait l'expérience en passant d'un exposé oral – une conférence enregistrée sans texte préalable – à une sorte d'essai, et de l'essai au poème⁴. Cela fonctionne bien, mais il y a fatalement des pertes, des éclipses d'aspects, d'approches ou de conséquences.

La nouvelle, pour moi, permet de garder les formes diverses, en intensité ou en débit, des multiples affluents du sensible, et ce de la perception à la réflexion. Sans doute le roman offre-t-il ce pouvoir, mieux encore peut-être, mais la vie quotidienne ne

³ Lettre à l'auteur, 24.11.1952.

⁴ *De l'empire des lumières aux domaines du sens*, in : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, LXIV, Bruxelles, 1982-12 et *Les domaines du sens*, in : *Image incendie mémoire*, Bruxelles, 1985, p. 55-61.

m'a pas donné la plage temporelle suffisante pour tenter l'expérience. D'autre part, la nouvelle, par sa nécessaire concision et la diversité de ses variables, s'accorde et répond, avec plus d'efficacité me semble-t-il, à l'esprit du temps qui se révèle, tout d'abord, en images successives de durée brève, et, plus rarement, sous forme de longs panoramiques. Le succès du roman contemporain, peut-on objecter, infirme cette impression. Faut-il répondre que la consommation n'est pas une preuve en soi, particulièrement en art, mais aussi que la haute qualité est rare en tout domaine ?

Ce que les Anglo-saxons nomment *short story* présente, de ce fait, un moyen privilégié pour formuler, sur divers registres, rythmes ou tons, un objet très proche de la vie, où l'image, l'anecdote, la réflexion se trouvent imbriquées, et où les teintes et les climats de la poésie, de la prose romanesque et de l'essai peuvent garder leurs parfums. On pourrait même évoquer, à ce sujet, une superposition des divers niveaux de conscience, dont les interférences et l'expansion demeurent toujours potentielles et actives à la fois, selon l'écoute accordée. Ne se trouve-t-on pas, dès lors, à la limite d'un monde en suspension et d'un collage qui unit les fragments d'un univers perdu, toujours recommencé et toujours autre ?

Un point encore, cette pratique de la prose n'empêche nullement celle de la poésie. Au contraire, elle déblaie le terrain ou accompagne parallèlement une démarche. Quoiqu'il en soit, je m'y amuse, car je trouve un moyen d'écrire des choses que j'ai envie de dire et que, par manque de talent sans doute, je ne puis exprimer en poèmes.

1993

*
* *

Je ne suis pas un théoricien de la nouvelle, rien qu'un praticien. On a tendance à partager la littérature entre prose et poésie. Cette dualité me semble simpliste. Les variantes, ou les variables, sont nombreux avec toutes les interférences possibles au niveau de la forme, mieux d'une forme, celle de l'auteur. La prose, qui pourrait se nommer l'écriture courante, est, davantage que le vers, au service d'une expression. Elle est dès lors multiple, à la disposition tant du code civil que du roman, du précis que de l'imaginaire.

Dans ce domaine se situe la nouvelle qui jouit d'un statut privilégié. Étant une prose, elle n'est pas un simple morceau de roman ou un récit bref, mais une narration qui s'établit dans un temps ramassé. Ses dimensions diffèrent : elle peut compter trente pages comme elle peut se réduire à trois ou quatre. Le français ne possède pas d'intitulé spécifique pour les départager. En anglais, il y a la *short story* (la nouvelle) et la *short short story* (la brève, si l'on veut). Il y a, selon moi, une très nette distinction entre elles. L'une en général explicite son propos, l'autre suggère et demeure ouverte.

La seconde me retient et, venant du poème, l'image, le rythme, une certaine économie du verbe sont essentiels. Il faut, par exemple, poser le décor et non le décrire, sauf si l'on focalise sur un objet, tel un récit qui se joue autour d'un sulfure⁵.

La différence forcément existe entre le poème, ou le poème en prose qui remonte à Charles Baudelaire, et la nouvelle. Celle-ci a un temps, une actualité ; elle fait part d'un événement, vécu ou rêvé, à partir duquel elle dérive, construit ou évoque. Le poème, lui, énonce et découvre, c'est pour le poète un moyen de connaissance. Tous deux ont en partage une certaine dose d'abstraction. Or, dans une monographie sur le peintre belge Louis Van Lint, je distingue l'abstraction référente et l'abstraction radicale. La première part du souvenir de formes naturelles et, par décantation, trouve son expression, la seconde choisit, délibérément en apparence, le non-figuratif et se compose un langage. Ces formes participent, je crois, à la création d'une nouvelle dans la mesure où celle-ci requiert la présence active d'un autre, c'est-à-dire du lecteur.

Étant un visuel avant tout, et le vocabulaire ma palette de couleurs, les images, les constats, les propositions que je formule évitent, sauf nécessité intérieure, les justifications, les passages, les explications, travaillent par juxtaposition, forcent les articulations du temps et de l'espace conventionnelles entre les choses, laissant à cet autre le soin de nouer des liens, d'y apporter sa lecture, c'est-à-dire sa participation.

L'objet d'art n'est-il pas un incitant à rêver, un point de cristallisation de la pensée pour celui qui passe et qui s'arrête ? Il ne s'agit pas d'une œuvre abstraite en tant que telle. Toute œuvre est abstraite, ou le devient, si elle survit à son actualité. Son essence et sa forme en sont les garants éventuels, que ce soient

⁵ *L'ombre du sulfure*, in : *L'Ombre portée*, Paris, 2003.

une nature morte hollandaise, un paysage de Turner ou une composition de Mondrian, et que l'œuvre se révèle autre chose qu'un instant figé, catalogué, inventorié, dès lors éteint. La possible renaissance naît du regard de l'autre qui reconnaîtra en elle un curieux document d'époque ou qui lui accordera une survie par adoption. Mais, pour en revenir à la prose, s'il y a de grands romans, du *Rouge et le Noir* de Stendhal au *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq pour rester dans le domaine français, il y a de superbes nouvelles, de Maupassant à Tchekhov ou à Gao Xingjian.

Pourquoi écrire des nouvelles ? Peut-être pour échapper au boulot journalier, à son assujettissement, pour tenter de condenser la vie qui passe, de transposer le quotidien, pour opposer l'un ou l'autre barrage au *panta rei*. Mais pourquoi la nouvelle ? La poésie et l'essai ne suffiraient-ils pas ? Je crois avoir pris conscience qu'une certaine forme de registre m'est nécessaire pour trouver un équilibre et, plus simplement, pour être.

L'aphorisme pourrait suffire, le plus bref de tous les textes brefs. Mais voilà. Sans doute court-on toujours derrière la formule satisfaisante. La nouvelle, qui n'exclut aucune autre forme d'expression, donne satisfaction parce qu'elle offre, avec le vécu et l'imaginaire, la possibilité de voyager, en changeant d'itinéraire, à la découverte d'une autre face du miroir. Il en existe une multitude, des grossissants, des flous, des aveuglants, des trompeurs. Et, pour retomber sur terre, à la T.V., on voit parfois des vidéo clips qui, en quelques secondes, vous procurent la sensation d'avoir, sinon changé de planète, du moins d'avoir vu et peut-être compris autre chose.

2003

Un rêve de langage

Le poète rêveur. Il en fut question en septembre aux Biennales avec fougue ou prudence, à tort ou à raison, la cause et ses états, à suivre par bonne route ou chemins de traverse, par chance ou avec certitude. Or le rêve est pour tous une attente, sinon il s'agit d'un faux tracé, le cauchemar et sa chute. Le rêve est *L'Oiseau à tire d'aile* de Georges Braque, *Le Baiser* de René Magritte, le choix est vaste, la palette variée ; mais le rêve de Braque ou celui de Magritte, que figuraient-ils pour l'un et l'autre ? Des lèvres, des rémiges ? Peut-être ou pas du tout. À coup sûr, la réalisation d'un tableau, donc un langage.

Tout le monde rêve un tas de choses, à la limite de n'importe quoi, de ce qui habite son désir, l'issue d'un nœud ou d'un fantasme. Au hasard du jour, au détour d'une pensée. Et l'image naîtra, l'aventure s'enclenche, puis au réveil, parfois l'oubli, parfois une vague écume. C'est la norme des nuits. Mais pour tout créateur, le rêve est une possible phrase, le moyen de dire.

Là, germe un regard, pour soi et peut-être pour d'autres, un espoir métaphysique, amoureux ou social. Rien de plus qu'un échange, de la bouteille à la mer à la *Nef des fous*, d'un vers de Shakespeare à *L'Étranger* de Camus.

Supervielle vient d'être réédité dans la Pléiade ; un rêve s'accomplit. « Saisir, saisir le soir, la femme et la statue. / Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue ». (« Pour rêver, disait Michel Foucault ¹, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire ! »)

¹ M. FOUCAULT, *La Bibliothèque fantastique*, Bruxelles, 1995, p. 11.

Il y a presque un demi siècle, un jeune auteur et ses premiers textes rendaient visite à Supervielle. Ils se promenèrent, il a parlé. Qu'a-t-il dit ? Dans quel parc étaient-ils ? Ce songe vécu, la rencontre d'un poète, s'est dilué. Mais il se souvient du doigt de Supervielle indiquant une ligne : « un corbeau vire au ciel et tombe de noirceur »². « C'est bien », entendit-il.

Un rêve existait, il avait fallu ce désir d'exprimer le drame, cette guerre, dont alors ils sortaient. (« L'imaginaire, ajoute Foucault, naît et se forme dans l'entre-deux des textes »)

1997

² Ph. JONES, *Le voyageur de la nuit*, in : *Racine ouverte*.

Le poème objet de traduction

On ne peut parler de traduction sans parler du poème. Je veux dire que, dans le domaine qui nous occupe, la transposition d'un texte dans une langue autre que l'original n'est pas un phénomène qui existe en soi, mais un acte conditionné par son modèle.

Une pièce de prose romanesque ou les pages d'un essai peuvent parfaitement être traduites selon des principes, des méthodes ou des règles, qui font appel à des connaissances, un savoir-faire, des expériences qu'une objectivité linguistique et du sens doit dominer puisque, dans l'un et l'autre cas, l'exactitude de la narration et des faits est l'élément essentiel de la restitution fidèle dans une autre langue.

Je ne vais pas tenter d'explicitier en quoi l'expression poétique diffère et tomber dans le piège d'une mise en formule de la poésie. Nous avons tous à ce sujet un sentiment, voire une conviction, et je suis de ceux qui estiment que certaines choses échappent à la définition précise, tout simplement parce qu'elles sont. La poésie, comme la vie ou la foi, sont de celles-là.

À la différence d'autres expressions littéraires, le poème ne se limite pas à sa seule signification. Certes, il y a toujours la manière de signifier, c'est-à-dire le style, et le critère d'appréciation d'un écrivain se mesure souvent à cette échelle, quoique la force de l'imaginaire, dans le domaine romanesque, et la finesse de l'intelligence, dans le registre de l'essai, puissent être par ailleurs prépondérantes.

En va-t-il de même pour le poème ? Il existe sans doute des strophes narratives, des sonnets amoureux, des versets sata-

niques, érotiques ou satiriques, selon les tempéraments, les goûts, le succès et la demande. Mais, dans l'ensemble, le poème contemporain, qui ne s'inscrit pas dans un mode ou une mode, est le plus souvent le fruit d'une nécessité individuelle et intérieure.

Le poème, plus que l'expression du moi, peut être ou devenir la découverte du moi, et, à travers l'individu, un moyen de connaissance du monde. Restons prudents, il se devrait au moins une approche et une appréhension de soi-même et de l'autre. Le poème abouti, celui qui est livré à la publication, est donc une œuvre unique.

Le terme « œuvre » implique, selon moi, un tout. Parmi les multiples significations que l'on accorde à ce terme, j'en choisirai une, non la plus simple, mais sans doute la plus complexe, que j'emprunte au Robert : « Ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur ».

Le poème est donc une chose en soi, un organisme doté d'existence, que l'on peut tenter d'expliquer, que l'on pourrait analyser, voire disséquer, mais uniquement par une leçon d'anatomie et, dès lors, post mortem. La vie, on le sait, est l'animation de ses composantes. On ne peut donc pas réduire ou privilégier un de ces éléments par rapport aux autres.

L'approche d'un poème, qui se fera par un angle de sympathie ou d'attrait, ne sera jamais que le premier pas d'une fréquentation. Il y a bien évidemment, comme chez les humains, le coup de foudre, mais la rencontre s'impose pour qu'une connaissance se noue et puisse, en l'occurrence, déboucher sur une éventuelle traduction. Le poème est un texte qui traduit lui-même un sentiment, une idée, une émotion – constat, choc, désir – par le moyen normalement le plus immédiat de l'homme, c'est-à-dire son langage.

Pour éviter toute confusion, ce langage peut être le son, la couleur, la forme, le mot, selon le penchant, la formation, le talent de l'individu et donnera naissance à de la musique, de la peinture, de la sculpture ou à un texte. Dans ce dernier domaine, les variantes sont multiples ; ne cherchons pas à les énumérer, celle qui nous retient est le poème.

Dans sa forme contemporaine, ce langage particulier fait usage, de manière essentielle, de l'image, du jeu de ses reflets, contrastes, mise en évidence ou accumulation, le tout, pour reprendre une formule bien connue, « en un certain ordre assemblé ».

L'unicité du poème, son sens éventuel, ne réside pas exclusivement dans ce qui s'offre à ou se projette dans la sensibilité d'un

lecteur, mais tout autant dans la manière et les aspects sous lesquels il se présente. Il devrait y avoir autant de poèmes d'amour qu'il y a d'amoureux. L'intensité et l'objet du sentiment peuvent être différents, mais les variations, dans l'ensemble, sont faibles par rapport aux formes d'expression qu'ils peuvent revêtir.

Le poème, outre son motif, au sens premier du terme, comporte une réalité charnelle par l'agencement des termes et des images, un aspect physique qui résulte de la répartition de l'écrit sur la page, une tonalité sonore que provoque, à voix haute ou en lecture silencieuse, l'effet des syllabes et des rythmes. Et l'on pourrait évoquer, à la limite, Rimbaud et son sonnet *Voyelles*.

La langue utilisée apporte elle aussi ses richesses, puisqu'elle est à la fois outil et formulation. Elle a son comportement, ses habitudes, ses écarts, ses brouillards, ses ombres, sa clarté, sa précision, ses ambiguïtés. Et l'on sait que l'on peut jouer avec les mots lorsqu'une nécessité d'expression ou de mystère se fait sentir, d'une erreur volontaire au néologisme, de la sollicitation au nuancement. Coupures et allitérations surprennent ou focalisent l'œil et l'oreille. Le poème est moins fait peut-être pour être compris que vécu.

La sensibilité à la langue et à ses usages est donc essentielle pour mesurer le dit, le sous-entendu et, forcément, le non-dit. Prétendre donc, dans un travail de traduction, que la connaissance de la langue dont on traduit est secondaire par rapport à sa langue maternelle procède, je crois, d'un mauvais jugement, car traduire alors augmenterait certainement les chances de trahison. Le mot à mot, même parfait, peut inverser le sens, tout comme le miroir inverse notre image.

Le poème traduit ne saurait jamais être la réplique de l'original. Le poème que nous lisons dans sa version initiale est-il d'ailleurs le même que celui que le poète a écrit ? Non, bien sûr ! Il en va ainsi de toute création comme de toute créature. Si le code civil était limpide, il n'y aurait pas d'avocats ni de juges.

Mais le poème, lorsqu'il existe dans l'indépendance de sa respiration, vit sa propre vie dans l'amour, l'indifférence ou la haine. Toute œuvre connaît pareil destin. « L'œuvre d'art, disait Odilon Redon, est le ferment d'une émotion que l'artiste propose ». Le ferment agit donc selon la sensibilité des passants dans le temps et l'espace et, à nouveau, connaîtra des printemps et des hivers.

La traduction d'un poème est le résultat d'une curiosité ou le hasard d'une rencontre de ce ferment avec le sol fécond d'une

autre origine qui peut alors produire une réponse. Un poème traduit est une réponse à l'original, un accord qui n'est ni copie, ni travestissement, ni clonage, mais une équivalence ayant sa propre personnalité, un répondant en quelque sorte qui offre, sous d'autres cieux, d'autres mœurs et d'autres conventions, un ferment comparable, susceptible d'éveiller des émotions de même nature et de même qualité.

Y a-t-il un seul autre ferment possible? Il en existe autant qu'il y a forcément de langues et, dans chaque langue, en fonction des possibilités d'expression poétique dans le temps et l'espace. L'équivalence à Shakespeare en français, il y a cent ans et aujourd'hui, ne sera pas la même. D'une part, les terminologies, hier et de nos jours, ne sont pas identiques et, par ailleurs, les accords de sensibilité peuvent différer au départ.

L'essentiel pour qu'une traduction ait lieu, c'est que la nécessité de celle-ci s'impose à celui qui la pratique et que ce dernier en ait les capacités foncières, les ressources et la pratique langagières, pour produire l'équivalence à l'original. Le traducteur doit, me semble-t-il, être un poète suffisamment ambitieux pour viser à cette équivalence et suffisamment humble pour ne pas s'imposer à l'original.

1999

La motion poétique

*À Lismonde*¹

L'émotion, le message, les motifs d'un poème sont multiples et, s'il est « en avant » pour citer Rimbaud, ses motifs sont-ils aujourd'hui le fruit d'une volonté délibérée de l'auteur ou la conséquence de l'enchaînement du mouvement même, de l'impulsion, de la nécessité créatrice ? Nous avons quitté, je crois, en cette aube du troisième millénaire, les bases militaires des avant-gardes dûment instruites, chapitrées, qui, du symbolisme au surréalisme, du formalisme au lettrisme, et tous les autres ismes, ont scandé de manière vive les décennies du XX^e siècle, à la manière dont la mode se saisit d'une femme pour la mettre en valeur, par le drapé ou le décolleté, le pantalon ou le string. Les vêtements s'effeuillent, la femme demeure.

La poésie aussi doit demeurer. La place qu'elle occupe dans la vie de l'esprit ne cesse de s'amoinrir. Sa notoriété décline. L'enterrement de Victor Hugo n'attirerait plus la foule. N'est médiatique que l'instant isolé, grossi, de préférence sanglant et scandaleux. Est-il étonnant, dès lors, que le roman et la biographie prennent le dessus ? Ils apportent crûment, parfois avec art, un compte rendu du quotidien où l'on peut se reconnaître et retourner au plus vite vers le profit que l'on espère, la voiture dont on rêve et à laquelle on s'identifie, à la distraction que l'on

¹ Ce texte fut écrit au moment du décès de notre ami Lismonde, illustrateur de plusieurs de nos recueils. Lecteur sensible, il y empruntait des images pour titrer ses dessins. Nous lui avons dédié ce texte et choisi l'une de ses dernières œuvres pour l'accompagner.

Fig. 66. – Lismonde, *Pointe sèche 3*, 1997.

paie, à la bouffe que l'on consomme. Quelle caricature! dirait-on. Et l'amour, la beauté, le bonheur, qu'en faites-vous? Je crains que cela ne relève aujourd'hui que du particularisme d'un chacun.

Les grands idéaux ne mobilisent plus grand monde, lorsque n'importe qui peut constater les entourloupes, les terrorismes que sous-tendent les appels du peuple et qui camouflent, en héroïsme, les assassinats. Ainsi assassine-t-on deux fois, au nom d'une idée douteuse, celui qui tue et celui qui est tué. Ce qui n'empêche pas l'instigateur du meurtre d'être porté au pouvoir, alors qu'Alphonse de Lamartine n'aurait aucune chance aujourd'hui d'être élu sur de nobles intentions!

La poésie est-elle condamnée au silence puisqu'elle ne touche plus le public, du moins sur le continent européen et, je précise, ouest-européen. La poésie en tant que telle est-elle responsable par ses recherches ou son hermétisme de cet éloignement? Elle vit toujours, mais dans un univers de plus en plus clos et narcissique. Elle a ses lecteurs privilégiés, et je m'en étonne parfois, mais trop souvent les amateurs se croient poètes, eux aussi, et accroissent le nombre des invendus. Il est de bon ton de dire que tout le monde est artiste et les réserves des musées s'encombrent d'objets hétéroclites et dévergondés. Le livre, lui, passe au pilon mais, dans de nombreux pays, le dépôt légal permet l'espoir d'une gloire posthume.

Et le poète s'interroge parfois: écrire pour le public? Mais alors lequel? S'élever à l'universel ou labourer son champ? Le local ou l'international? Le problème est faux, je crois. Si l'on part du fait que les hommes sont plus ou moins semblables – ce qui est politiquement correct – ou de leurs réelles différences – environnement, conditionnement, mode de vie, etc. –, le contexte du poème est, selon moi, secondaire par rapport à l'expression du contenu. Entendons-nous, il ne s'agit pas ici d'un thème ou d'un sujet en soi. On sait, depuis longtemps, que ce n'est pas avec de bons sentiments que l'on fait de la bonne littérature, quoi qu'il ne faille pas *a priori* les exclure. Mais la transmission, le contact, ne peuvent être que le fait de la pression mise dans le texte, sa profonde condensation ou sa forte ébullition qui, elles, ne proviennent que de la nécessité, de l'obligation intérieure, du vécu de son immanence.

Il n'y a pas une poésie, il y a des formes de poésie. Il n'y a pas une forme de poésie, l'habit ne fait pas le moine! Que le décor soit campagnard ou urbain, c'est la présence de la nature

ou l'agitation des rues traduite par le rythme, l'image ou les modes qui importent, et non la Champagne ou New York. C'est essentiellement le rebond de n'importe quoi – l'orage ou la brise, la naissance ou la mort – sur la plaque sensible d'un créateur.

Un exemple : tout français, ayant un vernis de culture, connaît le vers de Joachim du Bellay, poète de la Renaissance, – époque ancrée dans une référence commune –, lorsqu'il écrit : « Plus mon petit Liré que le mont Palatin », c'est-à-dire son village, sa maison « qui m'est une province, et beaucoup d'avantage ». Le poète ne refuse ni le monde ou l'ailleurs, il ne rejette ni la connaissance ni la conquête, mais c'est dans son contexte naturel qu'il saura vivre le mieux.

L'invitation au voyage ne doit jamais être écartée, pour autant. Baudelaire dans son aspiration à la paix du corps et de l'âme : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté ». Le souhait est romantique, donc universel, puisqu'il mêle les canaux du nord et la splendeur orientale, mais c'est le chant d'attente du seul poète, de l'individu qui ne crie que son angoisse, en traduisant, pour tous, le besoin d'être : « Tout y parlerait / À l'âme en secret / Sa douce langue natale ». Et l'universel se joint au particulier pour naître et devenir.

Il n'y a donc pas d'opposition ici, il y a complémentarité. Cette œuvre a une résonance ouverte, mais ne peut jaillir que d'un lieu : le poète et son expression, teintée des lumières du jour ou d'un temps, le romantisme, et même, à l'image d'une odalisque de Delacroix, d'un orientalisme. L'auteur obéit à un penchant de l'époque mais instille son génie propre, son langage unique. On pourrait citer, dans un même souci de dépaysement, non touristique, mais fondateur pour le poète, le vers de l'écrivain belge Marcel Thiry : « Toi qui pâlis au nom de Vancouver ». Un beau décasyllabe qui deviendra le titre d'un recueil ouvert sur la planète, sur le désir même de l'ouverture, sur le dépaysement qu'un désir d'universalité anime et qui traverse l'art de Walt Whitman, Segalen à Gauguin ou de Milosz, Larbaud, Cendrars au cubisme. « Toi qui pâlis au nom de Vancouver », sans doute le sentiment de découverte et d'émotion, où l'image d'une réalité s'unit étroitement à l'image mentale, est-il traduisible dans une autre langue ? Il ne serait jamais, au mieux, qu'une photographie.

La langue, le matériau donc, reste toujours exceptionnel par sa richesse sémantique, sonore, évocatrice, et, si l'émission est unique et analysable, chaque oreille, chaque regard lui prêtera

un autre vécu. Dans le questionnement que les poètes peuvent se poser aujourd'hui entre une appartenance dite locale ou internationale, le problème se limite, je crois, à la personnalité propre de chacun, ainsi qu'au voyage parcouru dans le monde de son temps et dans son monde intérieur, l'un alimentant l'autre comme dans un alambic.

L'aujourd'hui n'est plus le temps des grandes motions esthético-humanistico-politiques. Le mondialisme, la globalisation ? En économie, peut-être. Mais voit-on Saint-John Perse et T.S. Eliot fusionner, même si l'un traduit l'autre ? Fusion et confusion ne sont guère séparés dans le temps sémantique. La poésie témoigne, le poète n'est pas un producteur.

L'univers nous est ouvert sur le génome et le big-bang, fabuleuses découvertes, pour une humanité peut-être plus misérable qu'elle ne le fut parce qu'elle le sait, et que l'exhibitionnisme médiatique le souligne et s'y complaît. Le poème doit donc s'inscrire dans une mouvance accordée, non à l'apparent, mais au vrai d'un univers passager, où un instant nous est offert et qu'il faut multiplier par les échos du battement de notre vie, que les mots s'efforcent de traduire. Yeats ne disait-il pas dans son *Irlande poétique* :

Those masterful images because complete
Grew in pure mind, but out of what began ?
A mound of refuse or the sweepings of a street,
Old kettles, old bottles, and a broken can,
Old iron, old bones, old rags, that raving slut
Who keeps the till. Now that my ladder's gone,
I must lie down where all the ladders start,
In the foul rag-and-bone shop of the heart.

L'échelle ne sera jamais qu'une volonté qui se dresse, et non le prolongement d'un levier étranger. L'image sera celle de l'accomplissement du désir que le poète projette en le formulant à l'écho de ce quelque chose qui participe du cœur et de l'esprit. S'il croit que le parc de son village doit être protégé ou que la forêt des hommes doit unir ses branches, cela dépend de son efficacité à rendre ce besoin nécessaire.

2001

Écrire ou décrire

Détourner les yeux de la réalité quotidienne, de ce qu'elle est devenue, de ses massacres, de sa haine. Penser, dès lors, à ce que d'autres ont déjà vécu, à René Char et aux *Feuillets d'Hypnos*, à Jean Cayrol, à ceux qui sont morts à Buchenwald, à Dachau, dans les goulags, à ceux qui sont tombés devant le peloton d'exécution.

L'horreur fratricide doit-elle toujours recommencer ? C'est la faute de l'autre, dit-on, comme si chacun n'était pas aussi un autre !

Faut-il écrire encore et pour dire quoi ? Ce que je sens intéresse-t-il le monde présent ? Le témoignage ? Mais être le témoin de quelle justice ? « Comment une prise de parole peut se nourrir de cette horreur même », se demande Pierre Mertens après Auschwitz.

Et l'on peut ajouter aujourd'hui New York, Madrid, l'Irak, Israël, la Palestine et j'en passe. Que de vies galvaudées au nom d'un idéal prescrit et sanguinaire, de prophètes exaltés qui d'ailleurs s'entretuent ou font tuer les autres, femmes et enfants compris.

Une fiche de lecture vieille d'un demi-siècle, d'une écriture vive et nette, celle de ma mère, l'encre un peu délavée, m'indique : Proust, *Jean Santeuil*, tome II, p. 305. On peut y lire au sujet du poème : « essence intime de nous-mêmes que nous répandons sans la connaître ». Faut-il entendre cela comme un fait naturel, comme si tout allait de soi, comme une simple respiration ? Non, entre l'essence et son expression, il y a, je crois,

toute l'alchimie du verbe, des couleurs et des sons, la révélation des correspondances, le dosage du vécu et du vocabulaire. Parmi bien d'autres réflexions, Proust ajoute : « L'inspiration existe, les poètes ne sont pas des hommes comme des autres ».

Tout cela se discute, tout cela préoccupe, tout cela fait penser à autre chose qu'au décompte des morts et au compte des vivants. Ce n'est pas de la distraction ou de l'indifférence, mais la prise de conscience, au-delà de ceux qui jouent avec le feu, qu'il existe le miracle d'une feuille qui se déroule. Peut-être sera-t-elle aussi léchée par les flammes, ou peut-être sera-t-elle l'escale d'un oiseau. C'est une chance à courir, sans cesser, pour autant, de mesurer ce qui se passe.

2004

Permanence du poème

Le poème est-il fait pour être clamé ? Sans doute y a-t-il des joies subites, des douleurs soudaines. La bouche se tord, éclate le rire ou le sanglot. Ce sont des cris, et le poète romantique disait « les plus désespérés sont les chants les plus beaux ». Si le constat demeure, la beauté souvent s'étiole.

Il y a aussi l'anecdote, versifiée ou non, poétisée par l'une ou l'autre image. L'utilisation de la prose se révélerait plus efficace dans ce cas, plus fidèle à la médiocrité du fait, mieux adaptée à cet usage pour l'intégrer dans le vécu d'une figure romanesque. Et la charge du climat, le rythme de l'écriture peuvent mener à Georges Simenon.

Je n'entends pas réserver pour autant le poème à la seule traduction d'une pensée profonde ou écarter l'apport du journalier. Tout dépend en effet du ton, de la mise en œuvre d'un thème ou d'un sujet, de son expression.

Le mot de Cambronne peut se justifier s'il est nécessaire et non comme décor. Tout peut être dit, on le sait. Les arts en fournissent la preuve absolue. Que tout cela vieillit vite dans la sur-enchère ! Non qu'il faille retourner aux termes élégants, mais le plaisir d'être écorché lasse et fatigue ; la chanson convient parfois car, soutenue par une mélodie, elle passe et revient. Le sourire peut alors être libéré par ses échos.

À chacun sa voie, son poème. Ce qui importe, c'est la vie, son rêve ou son cauchemar, l'existence de ce qui s'écrit. Les souvenirs, la mémoire, la narration, cet autre registre s'affirme intéressant, passionnant même, à l'image d'un journal de voyage ou

d'un roman. Mais, dans ces textes habités, il y a souvent des intrusions poétiques ; pour nommer certaines évidences, il faut faire appel à d'autres accords que ceux de la simple description, de l'analyse ou de l'évocation.

On se doit d'être la chose qui fut, qui est, qui sera. La permanence d'un coucher de soleil, un instant aperçu, une légère brume s'étirant sur l'horizon. Chose naturelle, mais qui, momentanément saisie, se mêle à un contexte d'émotions, ou en devient créateur. Il n'existe pas de méthode, il n'y a pas de formules, elles sont chaque fois à découvrir, à inventer. Elles sont personnelles, changent avec le temps, que seul le poème dépasse.

L'agencement des mots semble donné et soudain en apparence ; il est en général le fruit d'un cheminement, presque toujours inconscient. Non pas une dictée d'ailleurs, mais l'alchimie des composantes de l'esprit – émotion, mémoire, intelligence, invention – qui s'efforce de dire et à laquelle le corps participe par sa tension. Ces ressources ou prééminences sont, chaque fois, individuelles.

L'approche d'une réalité poétique, sa recherche, qui peut être l'appréhension du réel, s'accompagne d'une sensation physique, voire d'une participation dans certains cas – formulation orale, rituel ou marche – qui en favorise l'accomplissement.

Fernand Verhesen en dessine l'esquisse, lorsqu'il écrit : « Quelques lignes tracent sur le sable le profil des choses et sur ce seuil se devine le corps du monde. Les paroles se chargent alors de désir »¹. L'échange ou la décantation, qui va de l'émotion à l'expression, n'est-ce pas le désir qui en est le vecteur ? Désir que les mots portent, mais qu'ils gardent aussi pour que le poème ne s'éteigne pas.

2003

¹ F. VERHESEN, *Nulle part, ici*, Bruxelles, 2001.

Références bibliographiques

I. D'UN MONDE OUVERT

D'un monde ouvert. Universalisme et multiculturalisme est le texte de la communication faite aux colloques du *Bicentenaire de l'Institut de France 1795-1995*, 26 septembre 1995, et publié dans les *Actes* desdits colloques, Paris, Fayard, 1995.

Le restitution des biens culturels est le texte de la communication faite au colloque *La restitution des biens culturels. Quel rôle pour la Belgique?*, Bruxelles, Sénat de Belgique, 10 janvier 2003, et publié dans les *Annales*.

L'objet ne sera tel est la préface à l'ouvrage de M. DRAGUET, *L'Art Nouveau retrouvé à travers les collections Anne-Marie Gillion Crowet*, Milan, Skira, 1999.

L'affiche au temps de l'Art Nouveau est la préface, parue en traduction finnoise, du catalogue *Taitelijaelämä Toulouse-Lautrecin seurassa*, Helsinki, Ateneumin taidemuseo, 2002-2003.

Visages d'un siècle est le discours prononcé à la séance publique du 17 décembre 1999 et publié dans le *Bulletin et Mémoires de l'Académie royale de Médecine de Belgique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1999.

Les Beaux-Arts et d'autres voies est le discours prononcé à la séance publique du 16 novembre 2002 et publié dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 6^e série, XIII, 7-12, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2002.

II. DE BRUEGEL À MAGRITTE, INTENSITÉ DE L'IMAGE

Bruegel l'Ancien et les résonances du paysage est le texte du discours de réception prononcé à l'Academia Română à Bucarest, 2 juillet 1998, et publié dans *Academica*, Bucarest, VIII, juillet-août 1998.

Bruegel au pluriel a paru dans *Connaissance des arts*, n° 545, Paris, décembre 1997.

Le fantastique et la permanence du signe est le texte de la communication faite au colloque *Le fantastique au carrefour des arts*, à l'Université

Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, 22-23 octobre 1997, et publié dans les actes dudit colloque, Editura Clusium, 1998.

Breton et Magritte, automatisme et recherche est le texte de la communication faite à la *Journée de surréalisme*, 25 octobre 1997, et publié dans le *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, LXXV, 3-4, Bruxelles, 1997.

Magritte et la notion de variante est le texte de la communication faite au colloque *Magritte en perspective cavalière*, Centre de Recherche René Magritte, Université Libre de Bruxelles, 5-6 mai 2003, à paraître dans les actes dudit colloque.

Magritte et les silences d'Edda a paru dans le numéro de la *Revue Générale, Magritte par la bande*, 3, Louvain-la-Neuve, mars 1998.

III. CORRESPONDANCES

Peintres et écrivains est le texte de la conférence donnée aux Midis de la Poésie, 4 décembre 2001, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à paraître dans le *Bulletin* desdits Musées.

Regards de Paul Claudel au Musée des Beaux-Arts est le texte de la communication faite à la *Journée Paul Claudel*, 25 novembre 1995, et publié dans le *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, LXXIII, 3-4, Bruxelles, 1995.

Cocteau et Picasso, de l'Ode à Plain-Chant est le texte de la communication faite au colloque *La poésie de Jean Cocteau*, 31 mars 2000, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, et publié par M. DÉCAUDIN et D. GULLENTOPS, Paris, Éditorat des lettres modernes, 2001.

André Malraux, du Musée imaginaire aux Maisons de la Culture est le texte de la communication faite à la *Journée André Malraux*, 16 novembre 1996, et publié dans le *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, LXXIV, 3-4, Bruxelles, 1996.

Alain Bosquet et l'art contemporain * est le texte de la communication faite au colloque *Alain Bosquet*, Paris, Sorbonne, 11 janvier 2002, et complété par celle faite à l'Académie royale de langue et de littérature françaises, 9 mars 2002, et publié dans le *Bulletin* de l'Académie, LVXXIV, 1, Bruxelles, 2003.

IV. COULEURS ET FORMES

Ensor, force et angoisse du génie a paru dans *Arts Antiques Auctions*, numéro hors série, 1999.

Rassenfosse ou le repos du regard paraîtra dans J. DE GEEST (sous la dir. de), *Armand Rassenfosse, un artiste entre le rêve et le réel*, Bruxelles, Racine, 2005.

Retrouver Zadkine est la préface au catalogue *Ossip Zadkine*, Bruxelles, Musée van Buuren, 2004.

Pour saluer Gust Kulche a paru dans le catalogue *Kulche Kulche*, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1995.

- Delvaux marqué d'irréel* a paru dans *Art et Culture*, mars 1997.
- Les carnets de Paul Delvaux* a paru dans l'ouvrage *Paul Delvaux 1897-1994* à l'occasion de l'exposition rétrospective aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1997.
- Lismonde, traits et nuances* est le texte de la *Notice sur Lismonde*, parue dans l'*Annuaire 2004* de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, 2004.
- Retour à Louis Van Lint* est la préface à l'ouvrage de S. GOYENS de HEUSCH, *Louis Van Lint*, à l'occasion de l'exposition au Musée d'Ixelles, éd. Bruxelles, Marot et Gand, Tijdsbeeld, 2003.
- Gaston Bertrand ou le temps épuré* est la préface à l'ouvrage de S. GOYENS de HEUSCH, *Gaston Bertrand*, Fonds Mercator, 1997.
- Gaston Bertrand et l'œuvre accomplie* est le texte de la *Notice sur Gaston Bertrand* parue dans l'*Annuaire 2002* de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, 2002.
- Roger Bastin et le Musée d'Art Moderne* a paru dans A. LANOTTE (sous la dir. de), *Roger Bastin architecte 1913-1986*, Liège, Mardaga, 2001.
- Message à Roger Bastin* est le texte en hommage à l'architecte lors de la présentation de l'ouvrage cité ci-dessus à l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, 2001.
- Hommage à Jacques Moeschal* est le texte de l'allocution prononcée à la séance publique du 5 février 2004, à paraître dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1-6, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2004.
- André Willequet et la présence humaine* a paru dans l'ouvrage de M. DRAGUET et alii, *André Willequet*, à l'occasion de l'exposition au Centre d'Art de Rouge-Cloître à Auderghem-Bruxelles, Snoeck-Ducaju et Ceram ULB, 2002.
- Octave Landuyt: le bijou, l'œuvre et l'ornement* est la préface au catalogue *Octave Landuyt. Bijoux. L'or du temps*, Seneffé, Musée de l'Orfèvrerie, 1996.
- Maîtrise de Marchoul* a paru dans le catalogue *Gustave Marchoul. Donation rétrospective*, Liège, Cabinet des Estampes, 2003.
- Belgeonne et les formes de vie* est l'introduction à l'exposition *Gabriel Belgeonne, Traces récentes, peintures*, Lasne, International Art Gallery, 1998.
- Un graveur peintre, Gabriel Belgeonne* a paru dans le catalogue raisonné des Estampes *Gabriel Belgeonne. Noir d'encre*, Gravelines, Musée, et Vannes, Musée des Beaux-Arts, 2001-2002.
- Wisniewski: a step ahead* a paru dans le catalogue *Pieds d'or*, Sint-Pieters-Leeuw, Imprimerie Jan Verhoeven, 1995.

V. SILHOUETTES VERTICALES

- Au revoir Bram Hammacher* est le texte de l'allocution prononcée à l'église Notre-Dame de la Cambre à Bruxelles, 29 avril 2002, et publié h.c. par quelques amis, Bruxelles, 2002.
- Germain Bazin au service de l'art* est le texte de l'éloge publié dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, XII, 1-6, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2001.

- Aurelio Roncaglia et l'Union Académique Internationale* est le texte de l'éloge publié dans le *Bulletin de la Classe des Lettres*, 7-12, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2002.
- Esquisse d'André Jaumotte* a paru dans la *Revue Générale*, 8-9, Louvain-la-Neuve, août-septembre 2000.
- Silhouette de Pierre Colman* a paru dans *Mélanges Pierre Colman, Art & Fact, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, 15, 1996.
- Jean Charles Balty, le millimètre et l'étendue* a paru dans l'ouvrage *Rome et ses provinces, Hommages à Jean Charles Balty*, Bruxelles, Le Livre Timpelman, 2001.

VI. LETTRES VIVES

- Mélot du Dy revisité* * est la préface de l'ouvrage *Mélot du Dy. Poèmes choisis*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 2001.
- Fernand Verhesen: Nulle part, ici* * a paru dans *Le Journal des Poètes*, Bruxelles, 2, 2003.
- Poème de vie, Alain Bosquet* * a paru dans *Le Journal des Poètes*, Bruxelles, juin 1997.
- Nysenholc ou la tentation théâtrale* est la préface à A. NYSENHOLC, *La Passion du diable*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1995.
- Gullentops ou les miroirs d'un écrit* * est la préface à D. GULLENTOPS, *Dix Abolismes*, Bruxelles, Éditions de l'Ambedui, 2000.
- Yves Namur et le questionnement* * a paru dans *Autre Sud*, Marseille, n° 25, juin 2004.
- À propos de la nouvelle* * a paru, sous le titre *Les Rets de la Mazarine*, dans le *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, LXXI, 1-2, 1993 et complété par l'allocution prononcée à Court-Saint-Étienne lors de la journée *Du texte court à la nouvelle*, 23 mars 2003.
- Un rêve de langage* * est l'éditorial du *Journal des Poètes*, Bruxelles, 1, 1997.
- Le poème objet de traduction* * a paru dans les *Cahiers internationaux de symbolisme*, n°s 92-93-94: *Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire*, Mons, 1999.
- La motion poétique* * est le texte de la communication faite à l'Académie européenne de Poésie, Dublin, avril 2001, et publié dans la *Revue Générale*, 3, Louvain-la-Neuve, mai-juin 2002.
- Permanence du poème* * est l'éditorial du *Journal des Poètes*, Bruxelles, 1, 2003.
- Écrire ou décrire* * est l'éditorial du *Journal des Poètes*, Bruxelles, 2, 2004.

* Les textes suivis d'un astérisque ont été publiés sous le nom de Philippe Jones.

Table des illustrations

Figure 1. – Paul Gauguin, <i>Nave, Nave Fenua</i> , ca 1985. Xylographie en couleurs.	16
Figure 2. – Émile Gallé, <i>Papillons de nuit</i> , 1889. Vase en verre coloré et gravé. Collection privée.	26
Figure 3. – Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Jane Avril au Jardin de Paris</i> , 1893. Lithographie en couleurs. Bruxelles, Musée d'Ixelles.	35
Figure 4. – Privat Livemont, <i>Bec Auer</i> , 1896. Lithographie en couleurs. Bruxelles, Musée d'Ixelles	39.
Figure 5. – Pablo Picasso, <i>La Femme qui pleure</i> , 1937. Huile sur toile. Riehen-Bâle, Fondation Beyeler.	47
Figure 6. – Francis Bacon, <i>Trois études de George Dyer</i> , 1969. Triptyque, huile sur toile. Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art.	50
Figure 7. – Peter Burla, <i>La Fontaine du Carnaval de Jean Tinguely à Bâle</i> , décembre 2001. Photographie en couleurs.	58
Figure 8. – <i>Calligraphie</i> , Japon, XVIII ^e siècle. Collection privée. . . .	63
Figure 9. – Pierre Bruegel l'Ancien, <i>L'Été</i> , 1568. Plume et encre brune. Hambourg, Kunsthalle.	74
Figure 10. – Pierre Breughel le Jeune, d'après Hans Bol, <i>Les Plaisirs de l'hiver</i> , après 1616. Huile sur bois. Bucarest, Musée National des Beaux-Arts.	75
Figure 11. – Signatures de Pierre Bruegel l'Ancien, Pierre Breughel le Jeune et Jean Bruegel dit de Velours.	80
Figure 12. – Pierre Bruegel l'Ancien, <i>La Tour de Babel</i> , ca 1568. Huile sur bois. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.	87
Figure 13. – René Magritte, <i>Le Démon de la perversité</i> , 1927. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. .	89
Figure 14. – Couverture illustrée par Magritte du livre d'André Breton, <i>Qu'est-ce que le Surréalisme?</i> , 1934.	95
Figure 15. – René Magritte, <i>Les mots et les images</i> , extrait de <i>La Révolution surréaliste</i> , 15 décembre 1929.	100

Figure 16. – René Magritte, <i>Le Jockey perdu</i> , 1926. Gouache et collage sur papier. Collection privée.	108
Figure 17. – René Magritte, <i>Les Marches de l'été</i> , 1938 ou 1939. Huile sur toile. Paris, Musée National d'Art Moderne.	113
Figure 18. – Couverture de Jacques Zimmermann pour le numéro 5 de la revue <i>Edda</i> , 1964.	120
Figure 19. – Fernand Khnopff, <i>En écoutant du Schumann</i> , 1883, détail. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	134
Figure 20. – Pierre Bruegel l'Ancien, <i>La Chute d'Icare</i> , ca 1555-1560. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	138
Figure 21. – Nicolas Maes, <i>La Lecture</i> , ca 1650-1660. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	145
Figure 22. – Maerten Boelema de Stomme, <i>Nature morte</i> , 1644. Huile sur bois. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. .	151
Figure 23. – Pablo Picasso, <i>Portrait de Jean Cocteau</i> , 1917. Mine de plomb sur papier. Collection privée.	156
Figure 24. – Jean Cocteau, <i>Portrait de Pablo Picasso</i> , 1917. Mine de plomb sur papier. Collection privée.	157
Figure 25. – André Masson, <i>Médaille d'André Malraux</i> , 1949. Monnaie de Paris. Bronze. Avers et revers.	177
Figure 26. – Dado, <i>Hommage à Negrolì</i> , 1966. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	186
Figure 27. – Yves Tanguy, <i>L'Avion</i> , 1929. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	189
Figure 28. – James Ensor, <i>Les Masques singuliers</i> , 1892. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	204
Figure 29. – Armand Rassenfosse, <i>Le Bonnet hongrois</i> , 1914. Huile sur carton. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ...	210
Figure 30. – Ossip Zadkine, <i>La Ville détruite</i> , 1947, esquisse. Bronze. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	214
Figure 31. – Ossip Zadkine, <i>Diane</i> , 1937. Bois d'orme. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	221
Figure 32. – Ossip Zadkine, <i>La Forêt humaine</i> , 1960-1961. Bronze. Jérusalem.	224
Figure 33. – Jean-Paul Laenen, <i>Mon ami Gust Kulche</i> , 1991. Pastel. Collection privée.	227
Figure 34. – Paul Delvaux, <i>Gare du Luxembourg</i> , 1922. Crayon sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ...	233
Figure 35. – Paul Delvaux, <i>Croquis de personnages</i> , 1932. Crayon sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ...	235
Figure 36. – Paul Delvaux, <i>Train en gare</i> , 1957. Encre sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	239
Figure 37. – Paul Delvaux, <i>Étude de squelettes</i> , 1955. Encre sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	240
Figure 38. – Lismonde, <i>Canal</i> , 1945. Fusain sur papier. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.	246
Figure 39. – Lismonde, <i>Les Espaces renouvelés</i> , 1977. Fusain sur papier de riz maroufflé sur panneau. Collection privée.	249

Figure 40. – Lismonde, <i>Adalen</i> , 1973. Tapisserie haute lice. Collection de l'État.	251
Figure 41. – Louis Van Lint, <i>Broussaille</i> , 1960. Encre de Chine et lavis sur papier. Bruxelles, Musée d'Ixelles.	254
Figure 42. – Gaston Bertrand, <i>Sur fond noir</i> , 1953-1963. Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, legs Goldschmidt.	262
Figure 43. – Gaston Bertrand, Page du <i>Livre d'atelier</i> , juillet 1957. Manuscrit. Bruxelles, Fondation Gaston Bertrand.	267
Figure 44. – Roger Bastin, Vue du Musée d'Art Moderne de Bruxelles, inauguré en octobre 1984.	270
Figure 45. – Jacques Moeschal en janvier 2001 à l'atelier Moker de Boom.	279
Figure 46. – Jacques Moeschal, <i>Signal de Mexico</i> , 1967-1968. Béton peint.	284
Figure 47. – Jacques Moeschal, <i>La Voie des airs</i> , 2002. Acier inoxydable. Zaventem, Aéroport de Bruxelles National.	288
Figure 48. – André Willequet, <i>Ève</i> , 1958. Pierre bleue de Soignies. Collection privée.	290
Figure 49. – André Willequet, <i>Antigone et Polynice</i> , 1996. Cerisier polychrome. Collection privée.	297
Figure 50. – André Willequet, <i>La Parole</i> , 1998. Bronze (cire perdue). Collection privée.	301
Figure 51. – Octave Landuyt, <i>En plein vol, la belle mort actualisée</i> , 1986. Pendentif perle et or jaune. Collection privée.	304
Figure 52. – Gustave Marchoul, <i>Ténèbre vint</i> , 1992. Lithographie et deux bois. Liège, Cabinet des Estampes et des Dessins.	309
Figure 53. – Gabriel Belgeonne, <i>Promenade de signes</i> , 2004. Acrylique sur toile. Collection privée.	312
Figure 54. – Gabriel Belgeonne, <i>Préférence</i> , 1984. Aquarelle.	319
Figure 55. – Gabriel Belgeonne, <i>Onzième sentence de Lao Tseu 6</i> , 1989. Aquarelle.	321
Figure 56. – Andrzej K. Wisniewski au travail pour <i>Pieds d'or</i> , 1995. Sol en mosaïque de papier, Sint-Pieters-Leeuw, Imprimerie Jan Verhoeven.	323
Figure 57. – Bram Hammacher à Bruxelles en avril 2001.	327
Figure 58. – Germain Bazin à l'Institut de France lors de l'installation de Philippe Roberts-Jones en juin 1987.	332
Figure 59. – Couverture du livre de Germain Bazin, <i>Paradeisos</i> , 1988.	338
Figure 60. – Aurelio Roncaglia au Palais royal de Bruxelles en juin 1986.	343
Figure 61. – André Jaumotte au château de Modave en mai 2000 lors de l'excursion des trois Classes de l'Académie.	345
Figure 62. – Pierre Colman, président de l'Académie, en décembre 1995 lors du 150 ^e anniversaire de la Classe des Beaux-Arts.	352
Figure 63. – Jean Balty, président de l'Académie, en 1986 lors de l'exposition de la <i>Comète de Halley</i> , organisée par Robert Debever à sa droite.	357

Figure 64. – Edgar Scauftaire, <i>Portrait de Mélot du Dy</i> . Frontispice de <i>Amours</i> , Paris, NRF, 1929.	365
Figure 65. – Victor Van Haelen, illustration pour <i>Dix Abolismes</i> de David Gullentops, Bruxelles, Éditions de l'Ambedui, 2000.	385
Figure 66. – Lismonde, <i>Pointe sèche 3</i> , 1997. Gerpennes. Éditions Tandem.	406

Index

- académisme : 23, 162, 207, 336
Adonis : 139, 176, 177
Aertsen, Pieter : 73
Albe, duc d' : 70
Albergati (cardinal) : 43
Albert I^{er} : 211
Albert-Birot, Pierre : 217
Alechinsky, Pierre : 60, 107, 121, 122, 129, 192, 311
Aleijadinho, A.F. Lisboa dit l' : 335
Alexandre, Maxime : 99
Alinari (firme) : 173
Allen, Woody : 59
Anspach, Lucien : 347
Antoine de Bourgogne : 43
Antoine, Gérald : 147, 148
Apelle : 71
Apollinaire, Guillaume : 27, 94, 98, 143, 155, 159, 169, 216, 384
Apollo (galerie) : 262
Aragon, Louis : 99
Aramon i Serra, Ramon : 342
Arlan, Claude : 320
Arman, Fernandez : 14
Armengaud, J.-P. : 158
Arnould, Marcel : 308
Arp, Jean : 96
art abstrait : 12, 25, 46, 64, 124, 183, 247, 255, 257, 264, 265, 266, 268, 291, 299, 308, 319, 396
art africain : 15, 22, 217
art baroque : 73, 81, 185, 220, 306, 334, 335, 336
Art brut : 48
art conceptuel : 14
art contemporain : 336, 339, 394
Art déco : 42
art naïf : 12, 48, 173
Art Nouveau : **23-42**, 273
art primitif : 123
art roman : 216, 330, 337
art saint-sulpicien : 15, 22, 23
Artan, Louis : 200
Arthus-Bertrand, Yann : 57
Attali, Jacques : 346
Auden, William H. : 139
avant-garde : 11, 24, 25, 32, 46, 55, 94, 121, 158, 184, 199, 230, 291, 337
Avril, Jane : 35-37
Ayguesparse, Albert : 392
Baba, Cornéliu : 51
Bach, Jean-Sébastien : 15, 174
Bacon, Francis : 8, 16, 49, 50, 52, 184, 193, 194, 195, 379
Ballard, Jean : 392
Balthazar, Herman : 152
Balthus : 184
Balty, Janine : 357
Balty, Jean Charles : 330, **355-358**
Balzac, Honoré de : 330, 358
Barbey d'Aurevilly, Jules : 143
Barnes, Albert C. : 217
Barr, Alfred H. : 20, 201
Barrès, Maurice : 170

- Bartmann : 150
 Bastien, Alfred : 244
 Bastin, Roger : 270, **271-277**
 Baudelaire, Charles : 27, 44, 86, 90, 127, 129, 142, 143, 152, 155, 169, 170, 172, 175, 195, 209, 396, 408
 Baudouin I^{er} : 343, 351
 Baudson, Pierre : 40
 Bazin, Germain : 20, 169, 170, **329-340**
 Béalu, Marcel : 392
 Beckett, Samuel : 16
 Beeck, Léo : 272
 Belgeonne, Gabriel : 311, **312-322**
 Bellini, Giovanni : 334
 Bénard, Auguste : 208
 Benetton (firme) : 42
 Benjamin, Benjamin Roubaud, dit : 45
 Benn, Gottfried : 139
 Berchmans, Émile : 40, 209, 350
 Berlioz, Hector : 151
 Bernhardt, Sarah : 41
 Bernin : 315
 Bertin, Célia : 392
 Bertrand, Betty : 264
 Bertrand, Gaston : 51, 254, 255, **257-269**
 Beuckelaer, Joachim : 73
 Bijtebier, Edgar : 244
 Bisque, Anatole: voir Bosquet, Alain : 183, 373, 380
 Bisschop, Cornelis : 144
 Blanchard, Maurice : 393
 Bles, Herri met de : 72, 80
 Böcklin, Arnold : 87, 88, 230
 Bodart, Roger : 362
 Boelema de Stomme, Maerten : 150, 151
 Bol, Hans : 74, 75, 76
 Boldini, Giovanni : 209
 Boltanski, Christian : 53
 Bonnard, Pierre : 37, 209, 384
 Bonnefoy, Yves : 143, 169, 346
 Bonnet, Anne : 255, 257, 262
 Bontridder, Albert : 286
 Bosch, Jérôme : 70, 79, 133, 135, 187, 188, 381, 384
 Bosmant, Jules : 209, 211
 Bosquet, Alain : 105, 132, 133, **183-195**, 373, **379-380**, 392, 393
 Botticelli, Sandro : 180
 Boulenger, Hippolyte : 200
 Boulez, Pierre : 16, 174
 Bourgeois, Pierre : 294
 Bouts, Dieric : 381
 Boverie, Joseph : 29
 Brancusi, Constantin : 15, 48, 92, 257, 292
 Braque, Georges : 25, 46, 143, 155, 166, 185, 217, 384, 399
 Brassens, Georges : 180
 Brauner, Victor : 97
 Breitner, George-Hendrik : 199
 Brel, Jacques : 180
 Brentano's (éditeur) : 96
 Bresdin, Rodolphe : 386
 Breton, André : 12, 27, 51, 88, **93-107**, 112, 114, 121, 122, 123, 131, 142, 143, 155, 163, 169, 188, 229
 Breughel le Jeune, Pierre : 70, 73, 75, 76, **79-83**, 129
 Bricchet, Francis : 123
 Broodthaers, Marcel : 61, 121
 Bruant, Aristide : 36
 Bruegel l'Ancien, Pierre : 21, **67-92**, 104, 130, 138, 139, 140, 180, 190, 203, 381
 Brueghel de Velours, Jean : 70, **79-83**
 Bryen, Camille : 121
 Bugatti, Rembrandt : 29
 Buñuel, Luis : 99
 Burla, Peter : 57, 58
 Busine, Laurent : 116
 Butor, Michel : 241
 Byron, George Gordon, lord : 21
 Cahiers du Sud (revue) : 392
 Campendonk, Heinrich : 217
 Camus, Albert : 170, 392, 399
 Cantor, Mircea : 61
 Cap d'Encre (groupe) : 250, 311, 317
 Cappiello, Leonetto : 209
 Caravage : 315
 Carcan, René : 311
 Carette, Fernand : 308
 Carjat, Étienne : 45
 Carlier, Marie : 122, 123, 125

- Carrà, Carlo : 217
 Carrain, Renato : 247
 Carrière, Eugène : 244
 Carte, Anto : 261
 Cassandre, Adolphe Mouron, dit :
 32
 Cassou, Jean : 218, 222
 Caudieux : 37
 Caupenne, Jean : 99
 Cayrol, Jean : 413
 Cellini, Benvenuto : 23
 Cendrars, Blaise : 217, 384, 408
 Centaure (galerie Le) : 101
 César Baldaccini, dit César : 14, 192
 Cézanne, Paul : 11, 46, 64, 110, 131,
 176, 199, 258
 Chagall, Marc : 177, 220
 Champagne, Philippe de : 49
 Char, René : 16, 27, 143, 155, 169,
 384, 392, 413
 Charles I^{er} : 49
 Charles Quint : 70
 Charlier, Gustave : 373
 Chavée, Achille : 103, 121
 Chéret, Jules : 32, 33, 41, 209
 Chillida, Eduardo : 327
 Chirico, Giorgio de : 88, 96, 119,
 126, 168, 217, 229, 237
 Christo, Javacheff : 16
 Churchill, Winston : 281
 Cimabue : 184
 Claesz, Pieter : 148, 149
 Claeu, Jacques de : 150
 classicisme : 292, 315
 Claudel, Paul : 136, **141-153**, 169,
 339
 Clay, Jean : 59
 Clijsters, Kim : 59
 Cobra (groupe) : 122, 292
 Cock, Jérôme : 70, 72, 75, 76
 Cocteau, Jean : **155-167**
 Coeck, Pierre : 70
 Colding, Steen : 121
 Colinet, Paul : 106
 Colle, Pierre : 101
 Colleye, Hubert : 212
 Collignon, Georges : 193
 Colman, Pierre : **349-353**
 Colvin, Marta : 222
 Combaz, Gisbert : 33
 Constable, John : 175
 Cordier, Pierre : 56
 Coremans, Paul : 332, 333
 Corneille, Corneille Guillaume Be-
 verloo dit : 121, 122, 373
 Cornéus, Henri : 392
 Corot, Camille : 334
 Cortazar, Julio : 121
 Courbet, Gustave : 12, 294
 Cowper Powis, John : 393
 Cox, Jan : 257, 263
 Crane, Walter : 199
 Cremonini, Leonardo : 192
 Crespin, Adolphe : 38, 41
 Cressent, Charles : 23
 Crommelynck Yoshida, Etsuko : 64
 Crommelynck, Albert : 51
 Crommelynck, Robert : 350
 Cros, Henri : 29
 cubisme : 12, 15, 25, 42, 46, 112, 143,
 155, 159-162, 165-167, 185, 216,
 217, 236, 258, 408
 dadaïsme : 12, 25, 158, 160
 Dado, Miodrag Djuric dit : 184, 185,
 186, 195
 Dali, Salvador : 99, 102, 119, 126,
 132, 133, 135, 187, 188
 Danto, Arthur C. : 56
 Daum, Antonin : 29
 Daumier, Honoré : 31, 36, 45, 173,
 209, 244
 David, Louis : 8
 David-Weill, Pierre : 332
 De Belie, Liesbeth : 144
 Debever, Robert : 357
 Debie, Annie : 123
 De Bolle, Francis : 264, 311
 de Braekeleer, Henri : 199
 Debussy, Claude : 16
 Décaudin, Michel : 157, 160
 Decaunes, Luc : 141
 Decorchemont, François : 29
 De Decker, Jacques : 391
 Degas, Edgar : 36, 209, 211
 de Gaulle, Charles : 177, 178
 Degottex, Jean : 97
 Degouve de Nuncques, William : 199
 de Heem, Cornelis : 150

- de Heusch, Luc : 106, 259, 264, 266, 269, 298
 Delacroix, Eugène : 59, 142, 152, 175, 177, 408
 Delahaut, Jo : 57, 121, 255, 257, 263
 Delaunay, Robert : 46, 143
 Delaunay, Sonia : 384
 Deletang-Tardif, Yanette : 392
 Delevoy, Robert L. : 262
 Delvaux, Paul : 119, 133, **229-241**
 Delville, Jean : 29, 244
 Delvoye, Charles : 330
 de Neef, Roger : 121
 Denis, Maurice : 109, 110
 Denoël (éditeur) : 366, 367, 368, 369
 Derème, Tristan : 374
 de Ridder, André : 217, 219, 222
 Descargues, Pierre : 110
 Desiderio, Didier Barra dit Monsù Desiderio : 188
 Despret, Georges : 29
 De Taeye, Camille : 264
 de Vos, Martin : 70
 Dewasne, Jean : 16
 De Witte, Adrien : 208
 d'Haese, Roel : 121, 292
 Dhainaut, Pierre : 121
 Diaghilev, Serge de : 158
 Diderot, Denis : 155
 Dietrich (galerie) : 40
 Dodeigne, Eugène : 303
 Donnay, Auguste : 38, 209
 d'Orgeix, Christian : 124
 Dot du Mély, voir Mélot du Dy : 372
 Dotremont, Christian : 122, 129
 Dou, Gérard : 149
 Doucet, Jacques : 94
 Dova, Gianni : 121
 Draguet, Michel : 27, 247
 Drieu La Rochelle, Pierre : 170
 du Bellay, Joachim : 408
 Du Bois, Paul : 33, 373
 Dubois, Louis : 200
 Dubuffet, Jean : 48, 49, 50, 51
 Duchamp, Marcel : 8, 12, 16, 25, 60, 96, 177, 316
 Dudicourt, Blanche : 372
 Dufy, Raoul : 42, 384
 Dujardin, Édouard : 36
 Dumont, Georges-Henri : 237
 Dupin, Jacques : 143, 169
 Dürer, Albert : 44, 72, 307, 316
 Durozoi, Gérard : 122
 Durrell, Laurence : 393
 Duyck, Edouard : 41
 Dyer, George : 50
 Dypréau, Jean : 107
 Edda (groupe) : **119-126**
 Ehrat, Annie : 298
 Einstein, Albert : 53
 Einstein, Carl : 22
 Elgin, Thomas, lord : 20
 Eliot, T.S. : 16, 409
 Éluard, Paul : 98, 99, 102, 141, 142, 170, 175, 222, 239
 Emerson, Barbara : 241
 Ensor, James : 19, 20, 32, 76, 130, 131, 142, **199-205**, 264, 275, 381, 382
 Ephrem : 34, 37
 Érasme : 44, 71
 Ernst, Max : 99, 102, 119, 131, 132, 133, 155, 188, 192, 220
 Escobedo, Helen : 60
 Evenepoel, Henri : 257, 264
 expressionnisme : 16, 25, 41, 46, 112, 122, 193, 199, 217, 292, 379
 Fabry, Ernest : 244
 Faivre, Abel : 244
 Faulkner, William : 16, 393
 Faure, Élie : 169
 fauvisme : 12, 42
 Favre, Giberte : 192
 Feininger, Lyonel : 41
 Fellini, Federico : 16, 59
 Ferrer, Joaquín : 192
 Février, Paul : 392
 Fierens, Paul : 373
 Finch, Willy : 32, 33, 199, 200
 Floris, Frans : 70
 Flouquet, Pierre-Louis : 392
 Focillon, Henri : 169
 Fontana, Lucio : 16
 Forain, Jean-Louis : 209
 ForwArt : 55, 60, 61, 62
 Foucault, Michel : 110, 399, 400
 Fournier, Marcel : 99
 Fra Angelico : 334

- Fragson : 161
Franca, J.-A. : 121
Franck, Francis : 219
Francqui (fondation) : 351
Friedlaender, Johnny : 307, 355
Fuller, Loïe : 29
Fyt, Jan : 150, 151
- G.L.M. (éditeur) : 102
Gachet, Paul : 46
Gaffé, René : 219
Gainsborough, Thomas : 173
Galerie de France : 263
Gall, Franz Joseph : 45
Gallé, Émile : 26, 27, 28, 29
Gallimard (éditeur) : 88, 94, 107, 131, 132, 136, 137, 146, 148, 157, 163, 170, 191, 336, 379
Gao Xingjian : 397
Gassel, Lucas : 72
Gauguin, Paul : 12, 20, 32, 131, 199, 201, 408
Gavarni, Paul : 32
Georis, Michel : 107
Géricault, Théodore : 31, 315, 330, 333
Getty (musée) : 19
Ghelderode, Michel de : 382
Ghirlandaio : 190
Giacometti, Alberto : 49, 384
Giacometti, Diego : 49
Giguère, Roland : 121
Gill, André : 45
Gillion Crowet (collection) : 25
Giotto : 190
Girardin (collection) : 219
Giraudon, Auguste : 173
Glärner, Fritz : 123
Godefroid de Bouillon : 61
Godschmidt, Bénédicte : 266
Goemans, Camille : 98, 99, 101
Goeritz : 121
Goethe, Johann Wolfgang von : 372
Goldoni, Carlo : 372
Goldschmidt, Alla : 262, 266, 268
Gorceix, Paul : 28
Gorky, Arshile : 122
Götz, Karl-Otto : 121, 122
Gouel, Eva : 161
Goulue, Louise Weber dite La : 34
Goya, Francisco de : 85, 175
Gracq, Julien : 93, 394, 397
Gradiva (galerie) : 102
Grandville : 230
Grasset, Eugène : 41, 162
Graverol, Jane : 119
Grévin, Alfred : 32
Grosz, Georges : 194
Grünewald, Matthias : 135, 190
Guardi, Francesco : 21, 188
Guébels, Monique : 292
Guggenheim (galerie) : 96
Guiette, Robert : 373
Guilbert, Yvette : 34, 37
Gullentops, David : **383-386**
- Hains, Raymond : 42
Hals, Frans : 175
Hammacher, Bram : 223, **327-328**
Hammacher, Renilde : 327
Hankar, Paul : 40
Hanse, Joseph : 373
Hartung, Hans : 16, 97
Hauteœur, Louis : 330
Havrenne, Marcel : 121
Hazledine, Alfred : 33
Heda, Willem Claesz : 148
Hellens, Franz : 373, 382
Hendy, Philip : 332
Henriquez, René : 94
Herold, Jacques : 121
Herregodts, Urbain : 123
Heymans, Adrien-Joseph : 199
Hockney, David : 51
Horace : 105
Horta, Victor : 29, 40, 163
Houbart-Wilkin, Suzanne : 236, 241
Hours, Madeleine : 332
Hugo, Victor : 358, 365, 384, 405
Huyghe, René : 170, 331, 333, 334, 339
hyperréalisme : 52
- Ibels, Henry-Gabriel : 37, 41
Ibert, Jean-Claude : 392
Ibsen, Henrik : 16
impressionnisme : 32, 33, 36, 103, 111, 158, 160, 199, 201, 207, 212, 331, 334
Innocent X : 49

- Iolas, Alexandre (galerie) : 98
Ipoustéguy, Jean-Robert : 192
irréalisme : 199, 202, 230
- Isaÿe, Eugène : 40
Jabès, Edmond : 389
Jacqmin, François : 320
Jaguer, Édouard : 121, 122, 123, 125
James, Henry : 393
Janlet, Pierre : 219
Janne, Henri : 346
japonisme : 37
Jaumotte, André : **345-347**
Jespers, Oscar : 217, 292
Jeune Peinture Belge : 254, 257, 262, 263, 292
Jeune Peinture Française : 263
Jones, Philippe, voir Roberts-Jones, Philippe : 30, 139, 140, 320, 362, 365, 391, 400
Joostens, Paul : 121
Joray, Marcel : 285
Jordaens, Jacques : 153
Jouffroy, Alain : 121
Jourat, Stéphane : 298
Joyce, James : 16
Juarroz, Roberto : 16, 64, 389
Juliana, reine de Hollande : 225
- Kahnweiler, Daniel-Henry : 163
Kalf, Willem : 148
Kandinsky, Wassily : 16, 25, 46
Keats, John : 372
Khnopff, Fernand : 27, 28, 29, 55, 134, 135, 136, 142, 199, 201
Khoklova, Olga : 159
Kirchner, Ernst-Ludwig : 22, 25
Klapheck, Konrad : 121, 122
Klee, Paul : 7, 16, 263, 305, 313, 315
Klees, Pierre : 55, 287
Kulche, Gust : **227-228**
Kupka, František : 46
- Lacomblez, Jacques : **119-126**
Lacoste, Henry : 280
Laenen, Jean-Paul : 227
Laffineur, Marc : 308, 311
Laforgue, Jules : 88
Lahaut, Pierre : 308
La Hune (galerie) : 264
Lalique, René : 29
Lam, Wifredo : 97, 121, 192, 384
Lamartine, Alphonse de : 407
Lamby, Pierre : 272
Lampecco, Antonio : 56
Lanc, Émile (éditeur) : 383
Landuyt, Octave : 304, **305-307**
Lannes, Roger : 158, 161, 164
Lanotte, André : 266, 335, 336
Lao Tseu : 321, 322
Lapicque, Charles : 97
Larbaud, Valery : 408
La Tour, Georges de : 143, 173, 257
Laurens, Henri : 292
Lautréamont : 12, 143
Lautrec, voir Toulouse-Lautrec
Lavater, Johann Caspar : 45
La Villeglé, Jacques de : 42
Lecombe, Sylvain : 216, 222, 223
Lecomte, Marcel : 121
Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret, dit : 16
Legrand, Francine-Claire : 201, 202, 209
Lehmbruck, Manfred : 274
Leirens, Charles : 57
Lemmen, Georges : 33, 199
Lemoisne, André : 211, 212
Le Nain (frères) : 173
Léonard, René : 250, 280, 311
Léopold I^{er} : 352
Léopold II : 152, 272
Leplae, Charles : 292
Le Quintrec, Charles : 392
Lescure, Pierre de : 392
Les Lettres (éditeur) : 392
Lewin, Albert : 133
Leyde, Lucas de : 135, 150
Leygue, Louis : 330, 335, 340
Lhote, André : 51, 364
Libre Esthétique : 32, 33
Lipatti, Dinu : 77
Lipchitz, Jacques : 15, 327
Lipp (brasserie) : 392
Lismonde : **243-252**, 255, 258, 263, 298, 311, 405, 406
Livemont, Privat : 38, 39
Llinas, Julio : 121
L'Œil (galerie) : 107, 122
Loetz' Witwe (atelier) : 29

- Lorentz, Stanislaw : 332
 Louis-Philippe : 329
 Luca, Gherasim : 121
 Lully, Jean-Baptiste : 248
 Lust, René : 263
- Maar, Dora : 48
 Machart, Renaud : 62
 Madonna : 53
 Maeght (galerie) : 105
 Maes, Nicolas : 135, 136, 144, 146,
 147, 148
 Maeterlinck, Maurice : 27, 28, 208,
 382
 Magritte, Georgette : 99, 103, 115
 Magritte, René : 8, 16, 52, 67, **85-
 117**, 119, 121, 122, 124, 125,
 126, 137, 143, 191, 229, 237,
 275, 327, 379, 399
 Mahler, Gustav : 123
 Mahy, Émile : 263
 Maillol, Aristide : 143
 Mairlot, Simone : 350
 Maître à la Coquille : 319
 Maître aux Banderoles : 320
 Maître de Flémalle : 31
 Maître des Cartes à Jouer : 320
 Majorelle, Louis : 29
 Maldague, Jacques : 341
 Maldiney, Henri : 375
 Mâle, Émile : 169, 330
 Malinconì, Nicole : 320
 Mallarmé, Stéphane : 27, 28, 30, 149,
 155, 208, 384
 Malraux, André : 142, 144, **169-181**,
 237
 Malrieu, Jean : 121
 Manessier, Alfred : 16, 174
 Manet, Édouard : 12, 110, 142, 175,
 176, 384
 maniérisme : 16, 57, 190, 229, 258,
 268, 336
 Mao Tse Tung : 52
 Mapplethorpe, Robert : 37
 Marani, Pietro C. : 21
 Marchal, Gaston-Louis : 215, 216,
 218, 219, 222, 223, 225
 Marchoul, Gustave : **307-311**, 316,
 317, 318
 Marie-José, reine d'Italie : 351
 Marie-Thérèse, Impératrice d'Au-
 triche : 352
 Marien, Marcel : 88, 119
 Marijnissen, Roger H. : 20
 Marlier, Georges : 75
 Marquet, Albert : 42
 Martini, Remo : 122, 123
 Massine, Léonide : 158, 159
 Masson, André : 102, 177
 Massys, Cornelis : 72
 Mathieu, Paul : 244
 Matisse, Henri : 16, 25, 263, 392
 Matta, Roberto Matta Echaurren :
 97, 191
 Matton, Jacques : 122, 123
 Maupassant, Guy de : 135, 397
 Maus, Octave : 199, 201, 202
 Meireles, Cecilia : 372, 373
 Mélancthon, Philippe : 44
 Mellery, Xavier : 29
 Mélot du Dy, Robert : **361-374**, 392
 Mels, René : 255
 Memlinc, Hans : 70
 Mendelson, Marc : 255, 258, 263
 Mercouri, Melina : 20
 Merode, Cléo de : 29
 Mertens, Pierre : 413
 Mesens, E.L.T. : 101, 102, 121
 Metsys, Quentin : 44
 Meunier, Constantin : 40, 200
 Meunier, Jean-Baptiste : 40
 Meunier, Marc-Henri : 38, 40
 Meuris, Jacques : 241
 Meyer Petersen, Hans : 121, 122
 Michaux, Henri : 137
 Michel-Ange : 7, 16, 76, 190
 Miéris, Willem van : 149
 Mignot, Victor : 38
 Millais, Everett : 294
 Milosz, O.V. de L. : 408
 Milton, May : 37
 Minne, George : 199
 Minotaure (revue Le) : 101
 Miró, Joan : 97, 102, 119, 143, 384
 Mockel, Albert : 208, 213
 Modern style : 41
 Modigliani, Amadeo : 51
 Moeschal, Jacques : **279-289**, 292,
 303
 Moker (firme) : 279, 287

- Mondrian, Piet : 16, 25, 46, 191, 220, 397
- Mondry, Luc : 264
- Monet, Claude : 12, 64, 110, 160, 199
- Monk, Thelonious : 123
- Monroe, Marylin : 52
- Montald, Constant : 229
- Montand, Yves : 392
- Monteyne, Roland : 123
- Moore, Henry : 292
- Morandi, Giorgio : 217
- Moreau, Gustave : 142
- Morice, Charles : 131
- Mortier, Antoine : 255, 258, 263, 298
- Moulin, Jeanine : 392
- Mounier, Joseph : 329
- Mounin, Georges : 392
- Moureaux, Charles : 106
- Moussiaux, Gustave : 282
- Mozart, Wolfgang Amadeus : 62
- Mucha, Alphonse : 29, 38, 41
- Munch, Edvard : 11, 131, 194
- Music, Zoran : 158, 192
- Musset, Alfred de : 41
- Nabis : 37
- Nadar : 44, 45, 57, 160
- Namur, Yves : 320, **387-390**
- Napoléon : 21
- Navez, François-Joseph : 44, 51, 200
- Nellens, Germaine : 115
- Nemrod, roi : 86
- néo-classicisme : 165, 200, 315
- néo-impressionnisme : 46
- Nerval, Gérard de : 143
- Neuhauser, Franz : 76
- Neveux, Pol : 211
- Nicholson, Ben : 316
- Noland, Kenneth : 222
- Norge, Georges : 373
- Nougé, Paul : 98, 99, 101, 105
- Nouveau Réalisme : 14, 42
- Novelli, Gastone : 121
- Nys, Francis : 41
- Nysenholc, Adolphe : **381-382**
- Obelisk (galerie) : 97
- Ochs, Jacques : 45, 350, 353
- Ochs-Lefebvre (fondation) : 352
- Oelze, Richard : 122
- Oldenburg, Claes : 14
- Olyff, Michel : 56
- Ormesson, Jean d' : 343
- Ortelius, Abraham : 71
- Paduart, André : 280, 281
- Pak, Engel : 183, 184
- Palsa, Kalervo : 62
- Pan, Marta : 327
- Panofsky, Erwin : 170
- Pappaert, J.M. : 282
- Pasture, Roger de la, voir Van der Weyden, Rogier : 43
- Paulhan, Jean : 185, 365, 373
- Pei, Ieoh Ming : 16
- Peire, Luc : 257
- Pellerin, Jean : 374
- Pelseneer, Paul : 213
- Penalba, Alicia : 222
- Péret, Benjamin : 188
- Périer, Gilbert : 219, 373
- Pesseroy, Ant. de : 263
- Pétrarque : 328, 372
- Peverelli, Cesare : 121
- Phases (groupe) : 121, 123, 124, 125
- Philippe II : 70
- Philippot, Paul : 330, 333
- Phillips, de Pury et Luxembourg (firme) : 62
- Picasso, Pablo : 7, 16, 22, 25, 46, 47, 48, 51, 94, 141, **155-167**, 168, 175, 176, 180, 185, 191, 263, 315, 392
- Piero della Francesca : 176, 191
- Pierre, José : 97, 121
- Piranèse : 384
- Pline : 71
- Poe, Edgar Allan : 90, 136, 143, 146, 191, 205, 384
- Pogany, Margit : 48
- Point, Jean-Pierre : 56
- pointillisme : 32, 33, 46, 199
- Pollock, Jackson : 16
- Ponge, Francis : 48, 49, 121
- Pop Art : 14, 119
- Portinari (famille) : 43, 72
- post-modernisme : 16
- Potelle, Émile : 372
- Poulbot, Francisque : 244
- Prax, Valentine : 217, 220, 222

- Prévert, Jacques : 392
 Proust, Marcel : 27, 413, 414
 Pry, Charles : 263
 Puel, Gaston : 103, 107
 Puvrez, Henri : 217

 Quinet, Mig : 263

 Rabelais, François : 32, 71
 Racine, Jean : 30, 185
 Rameau, Jean Philippe : 185
 Raphaël : 7, 70, 133, 187, 188, 190, 207
 Rassenfosse, Armand : 38, **207-213**
 Rassenfosse, Nadine de : 208, 212
 Ratton, Charles : 101
 Rauschenberg, Robert : 16
 Ray, Man : 57, 101
 Raynal, Maurice : 159, 217, 219
 Raysse, Martial : 59
 réalisme : 62, 79, 200
 Redon, Odilon : 12, 16, 31, 143, 199, 315, 403
 Rembrandt : 51, 136, 144, 244, 316, 327, 355, 381
 Renoir : 103, 104
 Reuterswärd, Carl-Frederic : 121
 Reverdy, Pierre : 143, 346
 Richelieu : 49
 Rimbaud, Arthur : 403, 405
 Robbe, Arthur : 320
 Roberts-Jones, Françoise : 71, 152
 Roberts-Jones, Philippe : 15, 22, 28, 36, 42, 45, 56, 71, 87, 88, 91, 96, 114, 124, 137, 171, 190, 191, 209, 211, 237, 238, 241, 243, 247, 248, 255, 263, 266, 269, 271, 275, 281, 299, 306, 330, 332
 Rodenbach, Georges : 27, 28
 Rodin, Auguste : 199, 216, 357
 romanisme : 71
 romantisme : 11, 51, 123, 227, 247, 271, 408
 Romberg, Maurice : 38
 Roncaglia, Aurelio : **341-343**
 Ronsard, Pierre de : 330, 373, 374
 Rops, Félicien : 143, 199, 200, 208, 209
 Roques, Jules : 209
 Rorimer, James : 332
 Rosenquist, James : 121
 Rotella, Mimmo : 42
 Rothko, Mark : 16, 64
 Rouault, Georges : 174
 Rousselot, Jean : 392
 Route libre (groupe) : 254, 262
 Royer : 45
 Rubens, Pierre-Paul : 44, 73, 74, 79, 82, 129, 151, 152, 153, 175, 191, 334
 Sabatier, Robert : 392
 Sadoul, Georges : 99
 Saint-John Perse : 185, 409
 Saint-Laurent (galerie) : 60, 125
 Salmon, André : 219
 Salmont, Nancy : 320
 Satie, Erik : 158, 159, 160, 165
 Savery, Roelandt : 74
 Scaufflaire, Edgar : 365
 Schlobach, Willy : 33
 Schmidt, Louis (prix) : 292
 Schmilchuk, Graciela : 60
 Schongauer, Martin : 307, 355
 Schubert, Franz : 257
 Schumann, Robert : 134, 135, 136, 201
 Schwarzenberg, Walter : 219
 Schwitters, Kurt : 16, 25
 Segalen, Victor : 408
 Segantini, Giovanni : 199
 Sem : 244
 Semenoff, Boris : 264
 Semprun, Jorge : 16
 Senefelder, Aloys : 31, 44
 Servranckx, Victor : 121
 Seuphor, Michel : 121
 Seurat, Georges : 11, 32, 188, 191, 199
 Shakespeare, William : 80, 257, 372, 399, 404
 Siekmann, Andreas : 61
 Signac, Paul : 199
 Signoret, Simone : 392
 Sillon (groupe le) : 42
 Silvaire, André : 392
 Silver, K.E. : 158
 Simenon, Georges : 411
 Simon, Claude : 16
 Sisley, Alfred : 199

- Skira, Albert (éditeur) : 96
 Sneyers, René : 333
 Snyders, Frans : 150, 151
 Société Libre des Beaux-Arts : 200
 Sojcher, Jacques : 239
 Solario : 393
 Sotheby's (firme) : 97
 Souris, André : 101
 Spilliaert, Léon : 230
 Stable (galerie) : 264
 Staël, Nicolas de : 143, 308, 384
 Steinlen, Théophile Alexandre : 37, 38, 244
 Stendhal : 397
 Stengers, Jean : 152
 Stevens, Joseph et Alfred : 200, 209
 Stravinsky, Igor : 167
 Supervielle, Jules : 399, 400
 surréalisme : 8, 12, 49, 51, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, **119-126**, 131, 142, 159, 163, 166, 169, 183, 187, 188, 192, 193, 229, 230, 237, 405
 Surréalisme révolutionnaire : 122
 Svanberg, Max Walter : 97
 Swynop, Philippe : 42
 Sylvester, David : 89, 101, 103, 105, 106, 107, 112, 116
 symbolisme : 27, 28, 32, 42, 51, 55, 88, 123, 135, 199, 202, 212, 229, 405

 Tabuchi, Yasse : 121
 Taine, Hippolyte : 169
 Tajiri, Shinkichi : 121, 222
 Tanguy, Yves : 99, 102, 188, 189, 190, 220
 Taptoe (groupe) : 121
 Tarnaud, Claude : 121
 Tati, Jacques : 59
 Tchekhov, Anton : 392, 397
 Teja Bach, Friedrich : 15
 Teniers le Jeune, David : 73, 135
 Thames and Hudson (éditeur) : 335
 Thiercelin, Jean : 121
 Thirion, André : 99
 Thiry, Marcel : 408
 Thuillier, Jacques : 143, 170
 Tinguely, Jean : 57, 58

 Tintoret : 135
 Toebosch, Wim : 289
 Toorop, Jan : 199, 200
 Tordeur, Jean : 361, 362
 Toulet, Paul-Jean : 374
 Toulouse-Lautrec, Henri de : 33-38, 41, 45, 199, 209
 Toussaint, Fernand : 38, 40, 311
 Toyen, Marie Čerminová dite : 97, 122
 Toynbee, Arnold : 346
 Trenet, Charles : 180
 Trigaut, Lucques : 123
 Trockel, Rosemarie : 53
 Tubeuf, André : 62
 Turner, William : 397

 Uccello, Paolo : 173

 Val-Saint-Lambert (verrière) : 29
 Valentin le Désossé : 34
 Valentin, Albert : 99
 Valéry, Paul : 23, 69, 318, 332, 367
 Vallotton, Félix : 42, 209
 Van Amstel, Jan : 73, 80
 Van Beyerem, Abraham : 148
 Van Breedam, Camille : 122, 123
 Vanden Eeckhoudt, Jean : 373
 Vandercam, Serge : 121
 Vandercammen, Edmond : 373, 392
 Van der Goes, Hugo : 43, 72
 Van der Paele (chanoine) : 43
 Van der Weyden, Rogier : 70, 381
 Van de Velde, Henry : 199
 van Doosselaere, Jean : 280, 281
 Van Dyck, Antoine : 44, 49, 173
 Van Eyck, Jean : 43, 70, 184, 258
 Van Gogh, Théo : 225
 Van Gogh, Vincent : 11, 16, 20, 32, 46, 131, 174, 176, 180, 199, 201, 223, 225, 227, 327, 328
 Van Haelen, Henri : 261, 384, 385
 Van Halteren, Pierre : 298
 Van Hemessen, Jan Sanders : 73
 Van Leer (fondation) : 225
 Van Lerberghe, Charles : 29
 Van Lint, Louis : **253-255**, 257, 262, 263, 396
 van Mander, Carel : 72, 73
 Van Orley, Bernard : 44

- Van Rysselberghe, Théo : 33, 44, 46, 199
Van Schendel, Arthur : 332
Vanzype, Gustave : 208
Varèse, Edgar : 16
Vasarely, Victor de : 64, 123
Vasari, Giorgio : 337
Vélasquez, Diego : 49, 52, 175
Veličković, Vladimir : 192
Verdet, André : 392
Verhaeren, Émile : 135, 136, 137, 139, 142, 208, 382
Verhesen, Fernand : 64, **375-377**, 389, 392, 412
Verheyden, Isidore : 199
Verhoeven, Jan (imprimerie) : 323
Verlaine, Paul : 116, 384
Vermeer, Jan : 148, 173, 188
Verrerie de Lorraine : 29
Vieira da Silva, Maria Elena : 143
Vigny, Alfred de : 44
Villon, Jacques : 209, 307
Vinci, Léonard de : 21, 45, 191
Vingt (groupe des) : 32, 55, 135, 199, 202, 203
Viseux, Claude : 121
Vivaldi, Antonio : 72
Vivier, Robert : 373
Vogels, Guillaume : 199, 200
Vollard, Ambroise : 46
Vovelle, José : 101
Vrancx, Sébastien : 74
Wagemans, Maurice : 42
Walter, Amalric : 29
Warhol, Andy : 14, 52
Watelet, Charles : 42
Wenders, Wim : 59
Wercollier, Lucien : 292
Whistler, James Mac Neill : 155, 199
Whitman, Walt : 408
Wiegersma, Henk : 218, 219, 222
Wiertz, Antoine : 200, 230, 236, 237, 298
Wildenstein (galerie) : 102, 220
Willequet, André : **290-303**
Willequet, Françoise : 298
Willequet, Martine : 292
Willequet, Pierre : 298
Willette, Adolphe : 38, 209
Williams, William Carlos : 139
Wisniewski, Andrzej : **323-324**
Witz, Conrad : 190
Wolfe, Thomas : 393
Wolfers, Marcel et Philippe : 29
Woolf, Virginia : 16, 392, 393
Wouters, Rik : 316
Yeats, William Butler : 409
Zadkine, Ossip : 15, 214, **215-226**, 292, 293
Zelle, Georges de : 44
Zeuxis : 56
Zimmermann, Jacques : 120, 122, 123, 125
Zola, Émile : 32, 142, 170, 176
Zydroń, Antoni : 124

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), *Signes ou traces*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997 (ST) et le présent ouvrage (ER). Le sujet principal est imprimé en gras ou mentionné entre crochets.

- Académie et contestation : AM 63-68
 Ensor et l'Académie : ST 91-98
L'académie, chambre de réflexion : ST 247-252
 Discours d'installation à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France [Lila Bell **Acheson Wallace**] : ID 455-471
 L'affiche au temps de l'Art Nouveau : ER 31-42
 Jos **Albert** ou la réalité contemplée : AC 7-10
 Jos **Albert** : ID 248-259
 À propos d'**Alechinsky** : AC 11
 Recours et refus à l'**antique** : ID 121-129
 L'**Antiquité** selon Grandville et Daumier : ID 207-214
 La restitution des biens culturels [**Antiquité**] : ER 19-22
 Au gré de circonstances [**art abstrait**] : AM 103
L'art contemporain et l'université : AM 41-59
 Pamphlet pour un art permanent [**art contemporain**] : AM 9-32
 L'art au présent [**art contemporain**] : AC 12-22
 De mythes et de formes [**art contemporain**] : ID 203-206
 L'art et le monde d'aujourd'hui [**art contemporain**] : ST 253-267
 Les Beaux-Arts et d'autres voies [**art contemporain**] : ER 55-65
 Alain Bosquet et l'**art contemporain** : ER 183-195
 Recours et refus à l'**antique** [**art moderne**] : ID 121-129
 D'un monde ouvert. Universalisme et multiculturalisme [**art moderne**] : ER 11-17
 Visages d'un siècle [**art moderne**] : ER 43-53
 L'objet ne sera tel [**art moderne**] : ER 23-30
 L'**art naïf** ou un regard sans prévention : AC 343-349
 L'affiche au temps de l'Art Nouveau : ER 31-42
 Liberté plastique et dialogue Nord-Sud. Faits et témoignages [**arts primitifs**] : ID 194-202

- Accueils et rejets des **avant-gardes** culturelles : ID 156-166
- Albert **Ayguespars**, les marques d'un profil : ST 349-350
- Francis **Bacon** et Alain **Bosquet** : ST 57-58
- Jean Charles **Balty**, le millimètre et l'étendue : ER 355-358
- Roger **Bastin** et le Musée d'Art Moderne : ER 271-275
- Message à Roger **Bastin** : ER 277
- Germain **Bazin** au service de l'art : ER 329-340
- Les **Beaux-Arts** et d'autres voies : ER 55-65
- Belgeonne** et les formes de vie : ER 313-314
- Un graveur peintre, Gabriel **Belgeonne** : ER 315-323
- Gaston **Bertrand** ou les lois du bonheur : AC 25-31
- Trois autoportraits de Gaston **Bertrand** : AC 32-37
- Gaston **Bertrand** ou le temps épuré : ER 257-259
- Gaston **Bertrand** et l'œuvre accomplie : ER 261-269
- Gabrielle Haardt ou le **bijou** fait la main : AC 255-258
- Octave Landuyt : le **bijou**, l'œuvre et l'ornement : ER 305-306
- Colette **Bitker**, au dédale des visages : AC 38-40
- Blake**, image concertée, image visitée : AC 41-47
- Francis Bacon et Alain **Bosquet** : ST 57-58
- « Le métier d'otage » et les leçons d'Alain **Bosquet** : ST 241-246
- Alain **Bosquet** et l'art contemporain : ER 183-195
- Poème de vie, Alain **Bosquet** : ER 379-380
- Brancusi** : AC 48
- Grand nu de Georges **Braque** : AC 49-54
- Breton** et Magritte, automatisme et recherche : ER 93-107
- Bruegel** le permanent : ID 74-79
- Le Dénombrement de Bethléem de **Bruegel** : ID 80-84
- Bruegel** l'Ancien et les résonances du paysage : ER 69-77
- Bruegel** au pluriel : ER 79-83
- Les **Brueghel**, l'homme et la nature : ID 85-95
- Les **Brueghel** ou la tradition créatrice : ID 96-103
- Brusselmans** ou les structures du réel : AC 55-58
- Bruxelles**, carrefour et creuset fin de siècle : ST 177-185
- Traces de Pol **Bury** : AC 59
- Pierre **Caille**, ici et là : ID 323-330
- Gustave **Camus** et la nécessité d'être : AC 63-67
- L'humanisme de Gustave **Camus** : ID 331-332
- René **Carcan** ou les phases du soleil : AC 68-70
- René **Carcan** et les feuilles solaires : ST 293-296
- La **caricature** : ID 27-39
- Chapelain-Midy**, un bonheur d'être : ID 304-305
- René **Char**, ce 19 février 1988 : ID 418-419
- Regards de Paul **Claud**el au Musée des Beaux-Arts : ER 141-153
- Réflexions sur quelques dessins de Luc **Claus** : ID 357-359
- Discours de réception à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises [Herman **Closson**] : ID 441-454
- Cocteau** et Picasso, de l'Ode à Plain-Chant : ER 155-167
- Silhouette de Pierre **Colman** : ER 349-353
- Jan **Cox** ou le mythe vécu : AC 71-74
- Jan **Cox** ou l'humanisme lyrique : ID 333-337
- La **critique** et la peinture française en 1855 : AC 75-87
- Deux autoportraits d'Albert **Crommelynck** : AC 88-91
- Albert **Crommelynck** et le regard des autres : ID 294-301
- André Malraux, du Musée imaginaire aux Maisons de la **Culture** : ER 169-181

- Thématiques **dadaïste** et **surréaliste** : AC 95-101
- Nicole **D'Agaggio**. Préface à une œuvre : ID 372-373
- La Tentation de saint Antoine de Salvador **Dali** : AC 102-107
- Salvador **Dali** tel qu'en lui-même : ST 315-321
- Albert **Dasnoy** et la conviction intime : ID 286-293
- Les passants familiers chez **Daumier** : AC 108-117
- Les femmes dans l'œuvre lithographique de **Daumier** : AC 118-124
- Honoré **Daumier**, critique d'art : AC 125-156
- Louis Gallait et Honoré **Daumier** : AC 239-248
- L'Impressionnisme et **Daumier** : AC 263-267
- L'Antiquité selon Grandville et **Daumier** : ID 207-214
- Félix **De Boeck** : ID 262
- Charles **Degroux**, ouvrier du réel : ST 77-81
- Hommage à Marcel Griaule et amitié à Luc **de Heusch** : ST 343-347
- Jo **Delahaut** et l'espace poétique : AC 157-160
- Jo **Delahaut** et la maîtrise d'un langage : ID 306-315
- Signes d'amitié [**Delahaut**] : ID 316-318
- Jo **Delahaut**, l'intense et le vif : ID 319-322
- Jo **Delahaut**, exigence et liberté : ST 331-334
- La poétique de Paul **Delvaux** : AC 161-163
- Visite à Paul **Delvaux** : AC 164-168
- Paul **Delvaux** et le temps suspendu : ST 323-325
- Delvaux** marqué d'irréel : ER 229-230
- Les carnets de Paul **Delvaux** : ER 231-241
- Au gré de circonstances [**dessin**] : AM 101-102
- Notes sur le **dessin** hollandais : AM 69-72
- De la racine aux feuilles. Le **dessin** d'Ensor à Magritte : AC 169-178
- Jules **Destrée**, un homme d'art : ST 141-167
- Le souvenir de Jean **Deyrolle** : AC 179
- Discours** de réception à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises : ID 441-454
- Discours** d'installation à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France : ID 455-471
- Réception de Georges Duby [**discours**] : ST 357-368
- Accueil d'Octavio Paz [**discours**] : ST 49-56
- Discours** de réception à l'Academia Romana, Bucarest [**Bruegel**] : ER 69-77
- Tombeau de Marie-Claire **d'Orbaix** : ST 341
- Berthe **Dubail**, ardeur et tension : AC 180-182
- Berthe **Dubail** et la quête du dialogue : ST 335-336
- Réception de Georges **Duby** : ST 357-368
- Peintres et **écrivains** : ER 129-140
- Magritte et les silences d'**Edda** : ER 119-126
- Ensor** et l'Académie : ST 91-98
- Ensor**, force et angoisse du génie : ER 199-205
- Éloge de Max **Ernst** : AC 185-194
- L'**estampe**, œuvre d'art et document : AC 195-206
- L'**Europe** des références : ST 235-239
- Evenepoel** ou la vie mesurée : AC 207-215
- Evenepoel** et l'art de son temps : ST 99-121
- Aux miroirs de l'**Expressionnisme** flamand : AC 216-218
- L'**Expressionnisme** en Wallonie ou d'un expressionnisme sans bornes : ST 187-192
- Le **fantastique** et la permanence du signe : ER 85-92
- La nuance et l'accent [**fauvisme** brabançon] : ID 130-137

- L'artiste, ses modèles et sa réalité. La **femme** dans l'art belge de 1830 à 1980 : AC 221-231
- Femme**, modèle et créatrice : ST 269-270
- Willy **Finch**, entre Belgique et Finlande : ST 83-89
- Retrouver **Friedlaender** : AC 232-235
- Louis **Gallait** et Honoré Daumier : AC 239-248
- L'Antiquité selon **Grandville** et Daumier : ID 207-214
- Graphies** : AC 249
- Signes du temps [**graphisme**] : AM 61-62
- La **gravure** ou le multiple joint à l'original : AM 33-35
- L'estampe, œuvre d'art et document [**gravure**] : AC 195-206
- La **gravure** ou l'empreinte du temps : AC 250-252
- Petite chronique de la **gravure** en Belgique francophone : ST 273-281
- Hommage à Marcel **Griaule** et amitié à Luc de Heusch : ST 343-347
- Gullentops** ou les miroirs d'un écrit : ER 383-386
- Gabrielle **Haardt** ou le bijou fait la main : AC 255-258
- Au revoir Bram **Hammacher** : ER 327-328
- Hans **Hartung** : AC 259
- Préface pour Gaspard **Hons** : ST 391-392
- Image** donnée, image reçue : ID 9-19
- L'**image** poétique et le poème visible : AM 73-96
- L'**Impressionnisme** et Daumier : AC 263-267
- La nuance et l'accent [**impressionnisme** belge] : ID 130-137
- Les « **Incohérents** » et leurs expositions : AC 268-270
- Esquisse d'André **Jaumotte** : ER 345-347
- La **Jeune Peinture Belge** ou les quelques mousquetaires : ST 193-209
- Éloge d'Hubert **Juin** : ST 337-339
- Khnopff** en perspective : AC 273-277
- Khnopff** Revisited : AC 278-296
- Fernand **Khnopff** et les regards de Vienne : ID 222-231
- Paul **Klee** ou les matinées de Berne : ST 417-425
- Pour saluer Gust **Kulche** : ER 227-228
- Territoires. **Lacomblez**, Zimmermann, Trigaut : ID 369-371
- Magritte et les silences d'Edda [**Lacomblez**] : ER 119-126
- Lacković, le signe et la réalité : ID 360-368
- Eugène **Laermans**, l'homme et l'horizon : ST 123-140
- Marc **Laffineur** : AC 299
- Octave **Landuyt** : le bijou, l'œuvre et l'ornement : ER 305-306
- Un rêve de **langage** : ER 399-400
- Lismonde** : AC 311-313
- Lismonde**, traits et nuances : ER 243-252
- Madlener** et cette autre Venise : ID 374-377
- Madou** et Quetelet : AC 317-321
- Jacques **Maes** : AC 322-323
- Magritte** ou la leçon poétique : AC 324-333
- Magritte** et le merveilleux composé : ID 263-274
- De l'empire des lumières aux domaines du sens [**Magritte**] : ID 275-285
- De l'hypertrophie des objets chez **Magritte** : ST 33-47
- Breton et **Magritte**, automatisme et recherche : ER 93-107
- Magritte** et la notion de variante : ER 109-117
- Magritte** et les silences d'Edda : ER 119-126
- Malevitch** : AC 334
- André **Malraux**, du Musée imaginaire aux Maisons de la Culture : ER 169-181
- Gustave **Marchoul** et les champs de la vie : ID 338-356
- Maîtrise de **Marchoul** : ER 307-311
- Georges **Mathieu** et l'éclat du dire : AC 335-338
- Maîtrise de **Matisse** : AC 339

- Postface pour **Mélot du Dy** : ID 414-417
- Mélot du Dy** revisité : ER 361-374
- René **Mels** graveur : des hauts-fonds du réel à ceux qu'on imagine : ST 283-291
- Bonjour Monsieur **Mendelson** : ST 403-409
- Jacques **Moeschal** et les signes d'aujourd'hui : ST 375-377
- Hommage à Jacques **Moeschal** : ER 279-289
- D'un **monde** ouvert. Universalisme et multiculturalisme : ER 11-17
- Paysage d'Henry **Moore** : AC 340
- Jacques **Muller**, du trait à la résonance : ST 297-301
- Nécessité d'un **musée** d'art moderne : AC 302-310
- Structures et fonctions d'un **musée** d'art moderne : AM 117-129
- Roger Bastin et le **Musée** d'Art Moderne : ER 271-275
- Regards de Paul Claudel au **Musée** des Beaux-Arts : ER 141-153
- Passé et présent des **Musées** royaux : ID 378-392
- Réflexion sur un **musée** : ST 211-225
- La mémoire des **musées** : AM 105-116
- André Malraux, du **Musée** imaginaire aux Maisons de la Culture : ER 169-181
- Yves **Namur** et le questionnement : ER 387-390
- À propos de la **nouvelle** : ER 391-397
- Nyenholt** ou la tentation théâtrale : ER 381-382
- De tout temps, de tout lieu [**l'objet**] : AM 37-40
- L'**objet** ne sera tel : ER 23-30
- Image donnée, image reçue [**œuvre d'art**] : ID 9-19
- Le respect de l'**œuvre d'art** : ID 20-26
- Promenade avec **Paerels** : ST 399-402
- Être de **passage** : ID 412-413
- Accueil d'Octavio **Paz** : ST 49-56
- Peintres** et écrivains : ER 129-140
- Peinture** et poésie des origines : ST 11-19
- Éclat et densité de la **peinture** en Belgique : ID 40-55
- La **peinture** sous le règne d'Albert 1^{er} : ID 167-182
- La critique et la **peinture** française en 1855 : AC 75-87
- Diversité et permanence du poétique d'Antoine Wiertz à Jacques Charlier [**peinture**] : ST 21-31
- Phases** belgiques ou l'image au vif : ST 393-395
- Paul **Philippot** ou l'esquisse d'un portrait : ST 369-373
- Cocteau et **Picasso**, de l'Ode à Plainchant : ER 155-167
- L'image poétique et le **poème** visible : AM 73-96
- Autonomie du poète et du **poème** : ID 395-398
- Un quartier d'horizon [**poème**] : ID 399-403
- En réponse à [**poème**] : ID 408-409
- Le **poème** objet de traduction : ER 401-404
- Permanence du **poème** : ER 411-412
- Écrire ou décrire [**poème**] : ER 413-414
- Poésie** ouverte et non circonstancielle : ST 71-73
- Poésie** et roman : ID 410-411
- Espace et **poésie** : ID 404-407
- Peinture et **poésie** des origines : ST 11-19
- Ania Staritsky et la **poésie** partagée : ST 59-70
- Diversité et permanence du **poétique** d'Antoine Wiertz à Jacques Charlier : ST 21-31
- La motion **poétique** : ER 405-409
- Au gré de circonstances [**photographie**] : AM 102-103
- Réflexion sur un **portrait** : AM 131-139
- Visages d'un siècle [**portrait**] : ER 43-53
- Madou et **Quetelet** : AC 317-321
- Bonjour **Ramah** : AC 353-359
- Jean **Ransy** et le paysage d'ailleurs : ID 302-303
- Rassenfosse** ou le repos du regard : ER 207-213

- Reinoud** : AC 360
Les Trois Croix de **Rembrandt** : ID 111-117
La **restitution** des biens culturels : ER 19-22
Un **rêve** de langage : ER 399-400
Poésie et **roman** : ID 410-411
Aurelio **Roncaglia** et l'Union Académique Internationale : ER 341-343
Les couleurs de Monsieur **Rops** : ID 215-221
Rubens et la joie de créer : ID 104-110
Les liaisons de Kurt **Schwitters** : AC 363
Formes en liberté [**sculpture**] : AC 300
Le marbre dans la **sculpture** contemporaine : ID 183-193
La **sculpture** belge au XIX^e siècle : ST 171-175
Georges **Sion** et les actes de l'amitié : ST 351-356
Somville et le temps de l'estampe : AC 364-366
Spilliaert : AC 367
Spilliaert ou les carrefours du temps : ID 236-247
Ania **Staritsky** et la poésie partagée : ST 59-70
Salah **Stétié**, l'autre côté brûlé du très pur : ST 387-390
Thématiques dadaïste et **surréaliste** : AC 95-101
Surréalisme et Wallonie : AC 368-378
Symbolisme narratif et symbolisme plastique : AC 379-384
Le **Symbolisme** et les formes du silence : ID 138-155
Timbre-poste et œuvre d'art : ST 227-234
Le poème objet de **traduction** : ER 401-404
Territoires. Lacomblez, Zimmermann, **Trigaut** : ID 369-371
Edgard **Tytgat**, huit dames et un monastère : AC 387-390
Notes pour Raoul **Ubac** : AC 393
Guillaume **Vanden Borre** et l'œuvre en secret : ST 327-330
Hubert **Van den Bossche** : ID 232-235
Noblesse de **Vanden Eeckhoudt** : ST 311-313
La Pietà de **Van der Weyden**. Réflexion sur la notion de variante : ID 59-73
Retour à Louis **Van Lint** : ER 253-255
Georges **Vantongerloo** : ID 260-261
Fernand **Verhesen** et la clarté en partage : ID 425-432
L'instant saisir [**Verhesen**] : ID 433-438
Fernand **Verhesen** : Propositions, naissance et vie : ST 381-385
Fernand **Verhesen** : Nulle part, ici : ER 375-377
Présence de Jacques **Villon** : AC 397
Visages d'un siècle : ER 43-53
Vogels le mal aimé : AC 398-411
Les **voyages** forment le regard : AC 301-302
L'image **irréaliste** chez Antoine Wiertz : AC 415-424
Paul **Willems** et les reflets du spectacle : ID 420-424
Willequet et les rythmes du bronze : AC 425-427
Pour un espace d'André **Willequet** : ST 379
André **Willequet** et la présence humaine : ER 291-303
Wisniewski et les multiples empreintes : ST 303-308
Wisniewski : a step ahead : ER 323-324
Saluer Rik **Wouters** : AC 428
Paul **Wunderlich** ou l'imaginaire concerté : AC 429-430
Une correspondance avec Paul **Wunderlich** : AC 431-438
Retrouver **Zadkine** : ER 215-225
Territoires. Lacomblez, **Zimmermann**, Trigaut : ID 369-371
Sur des paysages de **Zimmermann** : ST 411-415

Du même auteur

Essais (Philippe Roberts-Jones)

- 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. Études 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 XIX^e 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 XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1981.
- Van Lint*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1983.
- René Carcan*, Bruxelles, Les Éditeurs d'Art Associés, 1984.
- André Willequet ou la multiplicité du regard*, Bruxelles, Labor, 1985.
- Jos Albert*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1986. Édition trilingue.
- Image donnée, image reçue*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989.
- Lismonde. Conversation avec Philippe Roberts-Jones*, Gerpinnen, Éditions Tandem, 1992.
- Octave Landuyt. Aurum Flandriae*, Zellik, Roularta Art Books, 1994. Édition quadrilingue.

- Bruxelles fin de siècle* (sous la dir. de), Paris, Flammarion, 1994. Aussi édition néerlandaise (Gand, Snoeck-Ducaju). Réédition française, anglaise, allemande (Cologne, Taschen, 1999).
- Du Réalisme au Surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Nouvelle édition Bruxelles, Cahiers du Gram, Université Libre de Bruxelles, 1994.
- Ivan Lackovic Croata, gravures*, Zagreb, Belus, 1994. Édition 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 XIV^e 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.
- L'Art au présent. Regards sur un demi-siècle (1960-1990)*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.
- Signes ou traces. Arts des XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997.
- Pierre Bruegel l'Ancien* (en collaboration avec Françoise Roberts-Jones), Paris, Flammarion, 1997. Aussi éditions néerlandaise (Gand, Snoeck-Ducaju), allemande (Munich, Hirmer Verlag), polonaise (Varsovie, Arkady, 2000), anglaise (New York, Harry N. Abrams, 2002), tchèque (Prague, Nakladatelstvi Slovart, 2003).
- L'Art pour qui, pour quoi?* (Quartier Libre), Bruxelles, Labor, 1999.
- Magritte ou la leçon poétique* (Paroles d'Aube), Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.
- Jacques Moeschal ou la sculpture architectonique* (Les carnets d'architecture contemporaine 6), Bruxelles, CFC-Éditions, 2002.
- Jo Delahaut. Écrits* (sous la dir. de et réunis par C. Goormans et Ph. Roberts-Jones), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2003.

Poèmes (Philippe Jones)

- Racine ouverte* (Poèmes 1944-1975), préface de René Char, Bruxelles, Le Cormier, 1976.
- D'un espace renoué*, Bruxelles, Le Cormier, 1979.
- Paroles données*, Bruxelles, Le Cormier, 1981.
- D'encre et d'horizon* (Poèmes 1981-1987), Paris, La Différence, 1989.
- Toi et le tumulte*, Bruxelles, Le Cormier, 1993.
- Le Temps hors le temps*, Bruxelles, Le Cormier, 1994.
- Le Soleil s'écrit-il soleil*, Bruxelles, Le Cormier, 1997.
- Le Miroir et le vrai*, Echternach, Phi, 2001.
- Domaines en cours*, Bruxelles, Le Cormier, 2001.
- Chansons doubles*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2002.

Nouvelles (Philippe Jones)

- L'Embranchement des heures*, Paris, La Différence, 1991.
- Le Double du calendrier*, Paris, La Différence, 1993.
- L'Angle de vue*, Paris, La Différence, 1997.
- L'Instant multiple*, Paris, La Différence, 2000.
- L'Ombre portée*, Paris, La Différence, 2003.

Copyrights et crédits photographiques

- Marc Balty : p. 332
Bastin-Évrard, Bruxelles : p. 270
Peter Burla, Riehen/Basel : p. 58
Cabinet des Estampes et des Dessins, Liège : p. 309
Fondation Gaston Bertrand, Bruxelles : p. 267
Fondation Beyeler, Riehen/Basel : p. 47
Fondation Paul Delvaux, Saint-Idesbald c/o SABAM, Belgium 2004 :
p. 233, 235, 239, 240
Les frères Haine, Bruxelles : p. 290
Hamburger Kunsthalle/Elke Walford/bpk Berlin : p. 74
Charly Herscovici c/o SABAM, Bruxelles, 2004 : p. 89, 95, 100, 108, 113
IRPA-KIK, Bruxelles : p. 134, 138, 145, 151, 186, 210, 214, 221, 233, 235,
239, 240, 246
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek : p. 50
Mixed Media, Bruxelles : p. 35, 39, 254
Monnaie de Paris : p. 177
Musée d'Ixelles, Bruxelles : p. 35, 39, 254
Musée National d'Art moderne, Paris : p. 113
Musée National des Beaux-Arts de Bucarest : p. 75
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles : p. 89, 134, 138, 145,
151, 186, 189, 204, 210, 214, 221, 233, 235, 239, 240, 246, 262
Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, p. 87
Bruno Piazza : p. 26
Françoise Roberts-Jones : jaquette, p. 224, 279, 288, 327, 345
SABAM Belgium 2004 : jaquette, p. 39, 47, 50, 89, 95, 100, 108, 113, 156,
157, 177, 186, 189, 204, 214, 221, 224, 233, 235, 239, 240, 246, 249,
251, 254, 262, 267, 279, 284, 288, 323
Peter Schibli, Basel : p. 47
Luc Schrobiltgen, Bruxelles : p. 63, 249, 251, 338, 365, 385, 406
SOFAM, 270
Speltdoorn et fils, Bruxelles : p. 138, 189, 204, 262
Succession Picasso – SABAM Belgium 2004, 47, 156
Jacques Vandenberg et Luc Stokart : p. 297, 301
Michel Verheughe : p. 304
Jan Verhoeven : p. 323

Table des matières

Préface	7
I. D'un monde ouvert	9
D'un monde ouvert. Universalisme et multiculturalisme	11
La restitution des biens culturels	19
L'objet ne sera tel	23
L'affiche au temps de l'Art Nouveau	31
Visages d'un siècle	43
Les Beaux-Arts et d'autres voies	55
II. De Bruegel à Magritte, intensité de l'image	67
Bruegel l'Ancien et les résonances du paysage	69
Bruegel au pluriel	79
Le fantastique et la permanence du signe	85
Breton et Magritte, automatisme et recherche	93
Magritte et la notion de variante	109
Magritte et les silences d'Edda	119
III. Correspondances	127
Peintres et écrivains	129
Regards de Paul Claudel au Musée des Beaux-Arts .	141

Cocteau et Picasso, de l'Ode à Plain-Chant	155
André Malraux, du Musée imaginaire aux Maisons de la Culture	169
Alain Bosquet et l'art contemporain	183
IV. Couleurs et formes	197
Ensor, force et angoisse du génie	199
Rassenfosse ou le repos du regard	207
Retrouver Zadkine	215
Pour saluer Gust Kulche	227
Delvaux marqué d'irréel	229
Les carnets de Paul Delvaux	231
Lismonde, traits et nuances	243
Retour à Louis Van Lint	253
Gaston Bertrand ou le temps épuré	257
Gaston Bertrand et l'œuvre accomplie	261
Roger Bastin et le Musée d'Art Moderne	271
Message à Roger Bastin	277
Hommage à Jacques Moeschal	279
André Willequet et la présence humaine	291
Octave Landuyt : le bijou, l'œuvre et l'ornement	305
Maîtrise de Marchoul	307
Belgeonne et les formes de vie	313
Un graveur peintre, Gabriel Belgeonne	315
Wisniewski : a step ahead	323
V. Silhouettes verticales	325
Au revoir Bram Hammacher	327
Germain Bazin au service de l'art	329
Aurelio Roncaglia et l'Union Académique Internationale	341
Esquisse d'André Jaumotte	345
Silhouette de Pierre Colman	349
Jean Charles Balty, le millimètre et l'étendue	355

VI. Lettres vives	359
Mélot du Dy revisité	361
Fernand Verhesen : Nulle part, ici	375
Poème de vie, Alain Bosquet	379
Nysenholc ou la tentation théâtrale	381
Gullentops ou les miroirs d'un écrit	383
Yves Namur et le questionnement	387
À propos de la nouvelle	391
Un rêve de langage	399
Le poème objet de traduction	401
La motion poétique	405
Permanence du poème	411
Écrire ou décrire	413
Références bibliographiques	415
Table des illustrations	419
Index	423
Liste des sujets connexes	435
Du même auteur	441
Copyrights et crédits photographiques	443

De l'espace aux reflets

Historien de l'art, poète, essayiste et prosateur, Philippe Roberts-Jones est né à Bruxelles en 1924. Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique de 1985 à 2000, il fut pendant vingt-cinq ans conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts, menant à bien la rénovation et la construction de leurs 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 entre autres la chaire d'art contemporain en 1959, il est membre de diverses Académies dont l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, l'Institut de France, l'Académie européenne des Sciences, des Arts et des Lettres, l'Académie européenne de Poésie ainsi que l'Academia Română.

Le présent volume fait suite à trois ouvrages publiés par l'Académie royale de Belgique : *L'alphabet des circonstances* en 1981, *Image donnée, image reçue* en 1989 et *Signes ou traces* en 1997.

Ph. Roberts-Jones y a rassemblé des textes rédigés en diverses occasions qui traitent de la création, du destin de l'œuvre d'art et des amitiés qui le lient aux artistes, écrivains et critiques d'art.

L'auteur évoque les « correspondances » entre la littérature et les arts plastiques, tant chez Paul Claudel, Jean Cocteau qu'André Malraux et propose des études sur Ensor, Delvaux, Magritte ou Zadkine, sans oublier des pages sur Bruegel ou les marbres du Parthénon et les problèmes que pose l'art contemporain.

