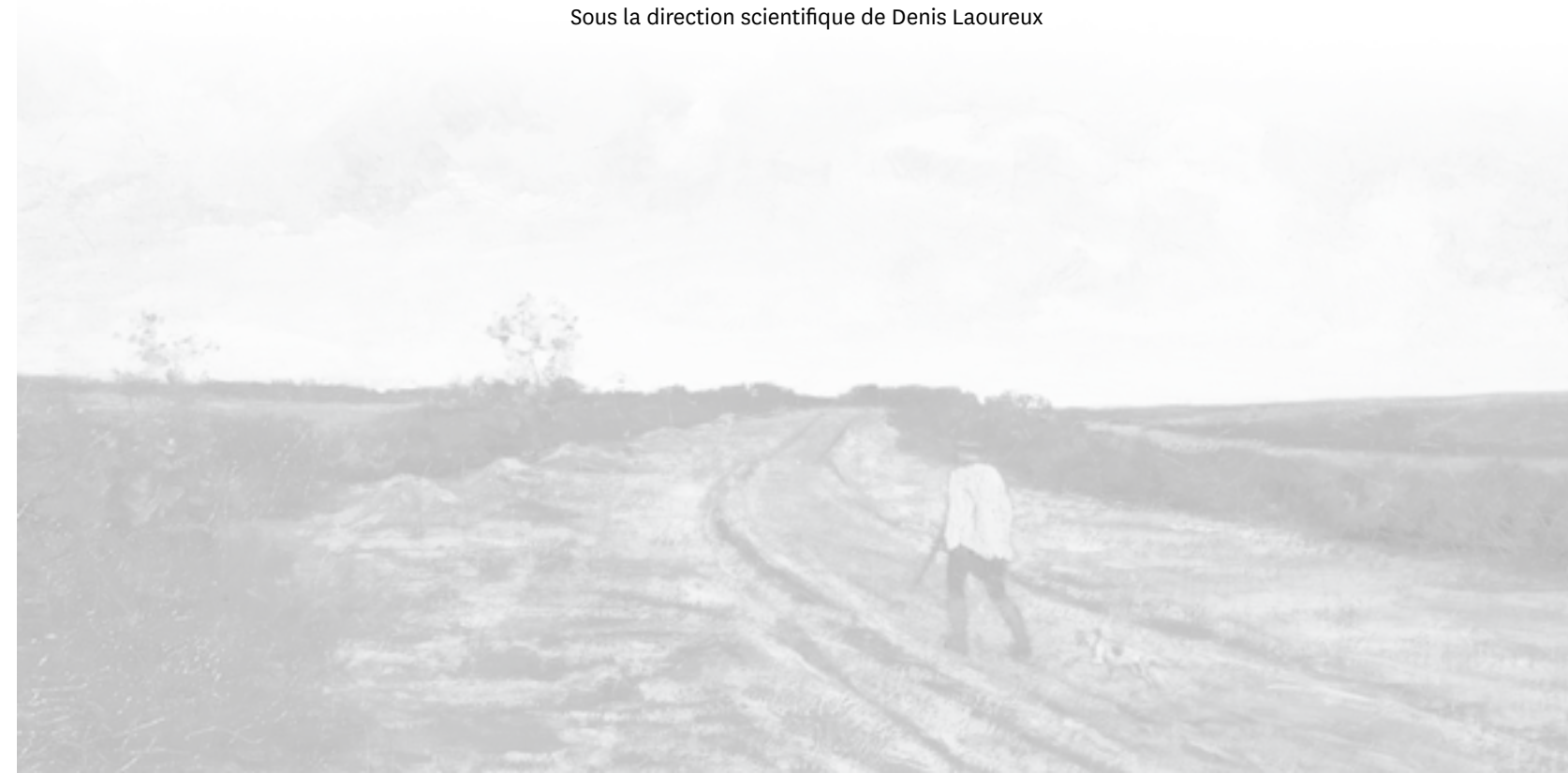




# En nature

La Société libre des Beaux-Arts  
D'Artan à Whistler

Sous la direction scientifique de Denis Laoureux



Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition *En nature. La Société libre des Beaux-Arts, d'Artan à Whistler* présentée au musée Félicien Rops (Province de Namur) du 1<sup>er</sup> juin au 1<sup>er</sup> septembre 2013. Une organisation de la Province de Namur, avec le soutien de la Fédération Wallonie/Bruxelles

**Commissariat d'exposition :**

Véronique Carpiaux, conservatrice et Sophie Laurent, attachée scientifique - musée Félicien Rops, Province de Namur  
Denis Laoureux, professeur d'histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles

**Direction scientifique du catalogue :**

Denis Laoureux, professeur d'histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles

**Coordination éditoriale :**

Véronique Carpiaux, conservatrice et Sophie Laurent, attachée scientifique - musée Félicien Rops

**Conception graphique :**

Pauline Tonglet, musée Félicien Rops

**Auteurs :**

Émilie Berger, historienne de l'art

Hélène Bruyère, attachée scientifique, Musée de la Médecine - Érasme  
Bruno Fornari, conservateur - museum voor Schone Kunsten, Gand  
Denis Laoureux, professeur d'histoire de l'art - Université libre de Bruxelles  
Ségolène Le Men, professeur d'histoire de l'art - Université Paris-Ouest-Nanterre

Apolline Malevez, étudiante à l'Université libre de Bruxelles

**Nous tenons à remercier les institutions suivantes :**

Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles  
Groeninge Museum de Brugge  
Hôtel de Ville de Dinant  
Maison Communale de Saint-Gilles  
Musée d'Ixelles  
Musée d'Orsay, Paris  
Musée des Beaux-Arts de Besançon  
Musée franco-américain du Château de Blérancourt  
Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, L'Isle-Adam  
Musée des Beaux-Arts de Liège - Bal  
Musée des Beaux-Arts de Tournai  
Musées communaux de Verviers  
Museum voor Schone Kunsten, Gand  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Archives de l'art contemporain  
Palais royal de Bruxelles  
Université libre de Bruxelles - Réserve précieuse des bibliothèques  
Nous tenons également à remercier les collectionneurs privés :  
M. et M.- F. Mineur  
Ronny et Jessy Van de Velde  
ainsi que tous les collectionneurs qui ont souhaité garder l'anonymat.

**Nos remerciements vont également à :**

Jean-Pierre Babut du Marès, président de l'asbl « Les Amis du musée Félicien Rops »  
Bernadette Bonnier, directrice du service de la culture - Province de Namur  
Jean-Marc Van Espen, Député provincial-Président du Collège provincial de Namur, en charge des affaires culturelles

Dépôt légal : D/2013/5338/3

© Province de Namur, Belgique, 2013

Rabat de la couverture : Félicien Rops (1833-1898), *Cours d'eau enneigé* (détail), s.d., huile sur toile, 27 x 39,7 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. RO 1

Rabat du quatrième de couverture : Louis Artan (1830-1880), *Marine* (détail), ca.1887, huile sur toile, 25 x 53,5 cm. Coll. APBDM

## Introduction

Véronique Carpiaux et Denis Laoureux

p.

## Chronologie

Émilie Berger

## Le réalisme en Belgique

Bruno Fornari

p.

## « Une interprétation libre et individuelle de la nature » : la Société libre des Beaux-arts et ses réseaux à Paris

Ségolène Le Men

p.

## Rops ou l'art d'être libre en société

Denis Laoureux

p.

## Société libre des Beaux-Arts et Salons triennaux

Apolline Malevez

p.

## La Société libre des Beaux-Arts et la critique d'art

Hélène Bruyère

p.

## Stratégies individuelles et sociabilité au sein de la Société libre des Beaux-Arts

Émilie Berger

p.

## « Exposition Félicien Rops : Croquis de guerre 1870-1871 »

Denis Laoureux

p.

## Quelques papiers de la Société libre des Beaux-Arts

Recensés par Émilie Berger

p.

## Liste des œuvres exposées

p.

## Bibliographie

p.

## Index des noms cités

p.







## ..... Introduction

Véronique Carpiaux et Denis Laoureux

Le présent ouvrage et l'exposition consacrés à la Société libre des Beaux-Arts s'inscrivent dans la suite des travaux menés depuis de nombreuses années par le Musée Rops sur les aspects méconnus d'un artiste dont l'inépuisable complexité est à la fois un défi intarissable et un stimulant exceptionnel pour les chercheurs. Ce catalogue, publié par l'Imprimerie de la Province de Namur, montre qu'aujourd'hui encore, en dépit des nombreuses recherches menées autant sur sa biographie - une œuvre en soi - que sur les multiples facettes de son art, Félicien Rops demeure pleinement insaisissable.

*En nature. La Société libre des Beaux-Arts, d'Artan à Whistler* fait suite à plusieurs expositions organisées au sein du Musée Rops qui ont tenté de replacer son œuvre dans le contexte des sociétés d'artistes ou du tissu artistique de son temps, comme en 2000, avec *La Magie de l'encre. Félicien Rops et la Société internationale des Aquafortistes (1869-1877)* qui a présenté les eaux-fortes de peintres qui furent également membres de la Société libre de Beaux-Arts<sup>1</sup>. En 2010, *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops : l'invention de la silhouette* a éclairci la place de Rops dans la caricature en France<sup>2</sup>. En 2011, le projet *Félicien Rops - Auguste Rodin : les embrassements humains*, organisé avec l'appui du Musée Rodin, a présenté une page méconnue de la carrière et du réseau de Rops<sup>3</sup>.

La Société libre des Beaux-Arts est fondée le 1<sup>er</sup> mars 1868, à Bruxelles. Son action s'est prolongée jusqu'en mars 1876 au moins, quand Rops est remplacé par le peintre Édouard Huberti à la Vice-Présidence qui lui avait été confiée en mai 1870 après le décès de Charles Degroux. Ce catalogue soulève plus de questions qu'il n'apporte de réponses. Il faut dire que la situation de la Société libre des Beaux-Arts dans la réalité institutionnelle, le débat politique et le contexte esthétique des années 1860 et 1870 est relativement complexe à saisir dans sa globalité.

Venus d'horizons divers, les peintres dont il est question dans les pages qui suivent ont en commun de se positionner en faveur de l'expression libre de leur tempérament dans la représentation de la nature tout en explorant, par ailleurs, des thèmes sociaux sur le modèle des *Casseurs de pierres* de Gustave Courbet qui avait défrayé la chronique et lancé le réalisme en Belgique. Nous nous réjouissons, à cet égard, de mettre côte à côte *Un enterrement au pays wallon* que Rops a exposé en 1868 et *Un enterrement à Ornans* de Courbet, dont le dessin préparatoire nous a été aimablement prêté par le Musée des Beaux-Arts de Besançon. L'immersion dans la nature est-elle une alternative aux affres de la réalité sociale ? Que recouvrent, pour les mentalités artistiques de l'époque, les notions de "naturalisme" et de "réalisme" ? La contribution de Ségolène Le Men propose des éléments de réponse en prenant appui sur la figure de Courbet. Elle apporte également un éclairage inédit sur l'horizon de référence de la Société libre qu'elle étudie à travers le réseau relationnel que les sociétaires ont tissé dans la frange artistique parisienne acquise à la cause du réalisme.

La nature que les membres fondateurs de la Société libre des Beaux-Arts interprètent librement et les scènes montrant la réalité de la société belge orientent inévitablement les pratiques picturales de manière singulière. La mise en valeur du paysage national par la peinture n'est pas exempte de l'élan romantique qui avait accompagné la création de la Belgique en 1830. La Campine, la forêt de Soignes, la vallée de la Meuse constituent les paysages de la nation. C'est à l'explication des spécificités du naturalisme et du réalisme en Belgique que se consacre le texte de Bruno Fornari.

La Société libre des Beaux-Arts est une pièce essentielle dans le puzzle que constitue, à ce moment, le champ artistique belge. Elle est ainsi imbriquée dans la Société internationale des Aquafortistes créée par Rops en 1869. L'implication active de Rops dans deux Sociétés peut



sans doute s'expliquer par le fait que, pour lui, l'eau-forte joue un rôle de diffusion de la peinture. En outre, la Société libre des Beaux-Arts est liée, par ses membres, au cercle La Chrysalide que forme Rops - encore lui - en 1876. Les trois expositions montées par La Chrysalide en 1876, 1878 et 1881 poursuivent ainsi ce qui a été entrepris par la Société libre de Beaux-Arts. Sans doute y a-t-il entre ces associations un jeu de vases communicant que la recherche devra un jour éclaircir.

Les documents dont nous disposons indiquent que la Société libre des Beaux-Arts a fonctionné comme un groupe de pression. Le chapitre "Rops ou l'art d'être libre en société" montre que, pour les peintres qui se reconnaissent dans l'héritage de Courbet, il s'agit de s'organiser face à l'hostilité des milieux académiques organisant les Salons triennaux. Le premier signe de changement significatif apparaît avec le Salon de 1869 quand deux amis de Rops, Constantin Meunier et Louis Artan, sont primés. L'orientation paysagère au sein du réalisme s'impose peu à peu pour finir par être perçue comme un genre national au tournant des années 1870 et 1880. Le lien à la littérature a joué un rôle dans cette évolution propre à la Belgique. En 1875, la bataille semble gagnée quand Charles Hermans présente *À l'aube* qui n'entraîne aucune opposition au Salon de Bruxelles auquel participent tout de même vingt-sept membres de la Société libre des Beaux-Arts. La participation des sociétaires aux Salons triennaux, et la place de plus en plus importante du paysage en tant que genre diamétralement opposé à la peinture d'histoire, sont analysées par Apolline Malevez sur base du dépouillement des catalogues d'exposition.

L'accrochage aux cimaises des Salons triennaux d'une peinture puisant son argument dans l'expression subjective de la nature et dans la réalité la plus quotidienne n'a pu se faire sans le soutien de la presse, en particulier *L'Art libre* créé le 15 décembre 1871 et *L'Art universel* qui lui fait suite en février 1873 sous la houlette de Camille Lemonnier. Le chapitre rédigé par Hélène Bruyère s'est attaché à montrer que, dans ce contexte où émergent des figures telles que Lemonnier, Henri Liesse et Léon Dommartin, la critique d'art apparaît en Belgique. Ces hommes de lettres ne sont pas les seuls à prendre la plume puisque Louis Dubois contribue aux colonnes de *L'Art libre* sous le pseudonyme de Hout. Rops fut également très sollicité, mais déclina autant que possible. La Société libre des Beaux-Arts se croise ainsi avec la nécessité, pour les artistes, d'éclaircir la nature de leur position à travers des écrits.

Les quatre expositions organisées à l'enseigne de la Société libre des Beaux-Arts entre 1868 et 1872 constituent aussi l'amorce d'un renouvellement dans la façon de présenter publiquement des peintures. Au sein de *L'Art libre*, Henri Liesse fait ainsi explicitement la différence entre Salon et exposition. L'absence de jury d'admission, l'aération de l'accrochage, l'approche non hiérarchique des cimaises, la réduction du nombre de tableaux présentés, le placement cohérent et harmonieux des œuvres entre elles sont autant de paramètres nouveaux qui se mettent en place dans la conception de l'exposition comme langage et comme dispositif.

Être libre en société ne signifie pas, pour Rops, ni pour ses confrères, de se retirer de toute vie sociale. La liberté n'est pas une tour d'ivoire. Au contraire la liberté dont Rops est épris tire ses fondements de la société. Rops est un homme de réseau. Sans doute même est-ce pour cette raison que la Vice-Présidence de la Société libre lui échet. Il est le parrain de la fille de Louis Dubois<sup>4</sup> avec lequel il réalise plusieurs œuvres à quatre mains. Son amitié pour Louis Artan, membre important de la Société libre des Beaux-Arts, s'exprime autant à travers une correspondance fournie que par des tableaux communs. Proche de Charles Degroux, Rops fréquente au sein de l'Atelier libre Saint-Luc de futurs sociétaires comme Alfred Verwée, Léopold Speekaert, Hippolyte de la Charlerie, Charles Hermans, Edmond Lambrichs et Théodore Tschanner. En fait, la Société libre des Beaux-Arts cristallise des peintres issus d'horizons multiples, qui vont des profondeurs de la vallée de la Meuse aux landes qui forment la campagne de Kalmthout, au nord d'Anvers. La contribution d'Émilie Berger montre que certaines œuvres emblématiques, comme *Un Enterrement au pays wallon* (1863) de Rops, et certains lieux de sociabilité situés au cœur d'espaces naturels, comme les auberges « Au Repos des Artistes » et « L'Auberge du renard » précèdent chronologiquement la fondation de la Société libre des

Beaux-Arts. Pour les artistes, comme Camille Van Camp, Rops, Louis Artan, être soi à travers une peinture réalisée "sans jus ni recettes", selon une expression de Lemonnier, est un objectif qui conditionnera aussi leur relation à la collectivité. Si l'artiste reste libre de son fonctionnement, son adhésion à la Société libre des Beaux-Arts suppose qu'il soit solidaire des valeurs véhiculées dans *L'Art libre*. Trente-cinq membres fondateurs forment ainsi la base d'un organigramme qui totalise au final près d'une centaine de noms.

Dans cet organigramme, Rops n'est fidèle qu'à lui-même, c'est-à-dire à son attirance pour ce qui est en marge : il est rarement là où l'on croit le trouver. À l'heure où ses confrères militent pour que les cimaises des Salons triennaux leur soient accessibles, Rops conçoit avec Léon Dommartin le très singulier projet de s'enfoncer dans les charniers encore brûlants que la guerre franco-prussienne a laissés derrière elle lors de la bataille de Sedan en septembre 1870. Tel est le sujet du chapitre « Exposition Félicien Rops : croquis de guerre 1870-1871 ». Rops voit la Société libre des Beaux-Arts comme le cadre institutionnel à travers lequel il pourrait organiser une exposition des dessins qu'il réalise face aux plaines ensanglantées par la Guerre de 1870. Pour Rops, l'enjeu est politique puisqu'il montre le désastre auquel conduit le Second Empire de Napoléon III, et poétique, car il met en évidence le caractère éternel des souffrances causées par un conflit militaire.

« L'esprit se trouve en nature et c'est celui-là qu'il faut peindre, l'esprit que vous découvrez comme on découvre une orchidée dans un feuillage d'herbe, sur lequel les bourgeois du dimanche ont dîné, sans rien voir »<sup>5</sup>, écrivait Rops, toujours à la recherche d'un point de vue, original sur son époque, son travail et la société dans laquelle il opère. Puisse ce catalogue être la preuve de l'esprit frondeur de l'artiste namurois...



Félicien Rops (1833-1898), *La Buveuse d'absinthe*, 1865, héliogravure, 33,3 x 22,2 cm. Coll. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. G35

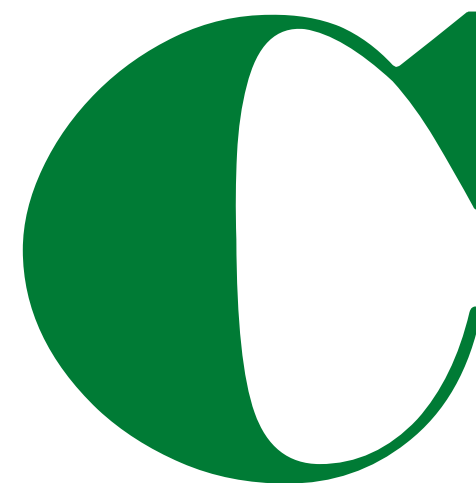
<sup>1</sup> Catherine MÉNEUX, *La Magie de l'encre. Félicien Rops et la Société internationale des aquafortistes (1869-1877)*, Anvers, Pandora, 2000.

<sup>2</sup> Ségolène LE MEN, *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops : l'invention de la silhouette*, Paris, Somogy, 2010.

<sup>3</sup> Auguste Rodin - Félicien Rops : *les embrassements humains*, Paris, Hazan, 2011.

<sup>4</sup> Lettre de Félicien Rops à Louis Dubois, sl, ca 1877-1878. Thozée, Fondation Félicien Rops, CP 65a-b.

<sup>5</sup> Lettre de Félicien Rops à Théo Hannon, s.l., s.d., Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 00026/0188



Chronologie de la Société  
libre des Beaux-Arts

Émilie Berger

**1851**

Courbet expose *Les Casseurs de pierres* au Salon de Bruxelles. La critique accuse le peintre de réaliser la « glorification du sabot, de la chaussette trouée »<sup>1</sup>.

**1861**

Le 21 août, Courbet prend la parole dans le cadre d'un congrès tenu à Anvers. Son discours est publié dans *Le Précurseur d'Anvers* du 22 août 1861. Le texte reprend ses principes fondamentaux sur l'art et son enseignement. Il y définit le concept de réalisme comme « négation de l'idéal » et compare son *Enterrement* à *Ornans* (1849-1850) à « l'enterrement du romantisme ». Van Camp et Verwée, futurs membres de la Société libre, participent à la création de la Société d'artistes belges. La Société issue d'une scission au sein du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles en dénonce le conservatisme et le manque de soutien apporté aux artistes. Elle réintègrera le Cercle artistique et littéraire en 1865. Ce dernier collaborera à plusieurs occasions avec la Société libre.

**1866**

Selon la « Profession de foi » de Dommartin dans *L'Art libre*, c'est en 1866 qu'ont lieu les premières réunions des futurs membres de la Société libre.

**1867**

Première édition de *La Légende d'Ulenspiegel* de De Coster. Plusieurs membres de la Société libre l'illustrent de gravures dont Degroux, Van Camp, Rops, Artan et Smits.

**1868**

Le 1<sup>er</sup> mars, la Société libre des Beaux-Arts est officiellement fondée. Un texte signé par plusieurs membres en formule le but : « Accueillir & défendre les manifestations de l'art contemporain qui se produisent comme une interprétation libre & individuelle de la nature »<sup>2</sup>. La liste des adhérents est dressée par Van Camp. Elle comprend des artistes tels qu'Artan, Baron, Chabry, Dubois, Degroux, de la Charlerie, Lambrichs, C. Meunier, Rops, Raeymaekers, Van Camp et Van der Hecht. Parmi les membres d'honneur et correspondants figurent entre autres, Courbet, Daumier, Millet, Manet et Whistler.

En décembre, une première exposition<sup>3</sup> de la Société libre se tient à la Galerie du Roi au-dessus du bureau du périodique

*La Chronique*. Réalisée au profit des crèches et ouverte en soirée, elle est accessible au grand public à partir de janvier 1869. Rops y expose *Un enterrement au pays wallon* (1863) et *La Buveuse d'absinthe*. Dans *La Chronique*, Karl Sturr écrit : « Cette exposition se distingue, à première vue, des autres, par un caractère tout spécial. Les artistes, à l'initiative desquelles elle est due, sont tous des apôtres plus ou moins avancés de la donnée moderne. »<sup>4</sup>

**1869**

Verwée remercie Courbet d'avoir accepté le statut de membre honoraire de la Société libre.<sup>5</sup>

Rops fonde la Société internationale des Aquafortistes. Van Camp en est le trésorier. D'autres membres de la Société libre en font également partie comme Artan, Goethals, Smits et Van der Hecht.

**1870**

Le 8 avril, les membres de la Société libre des Beaux-Arts adressent un courrier au conseil communal de Bruxelles afin de soutenir la candidature d'Alfred Stevens dans le cadre de la réalisation des peintures murales de l'Hôtel de Ville.

À la suite du décès de Degroux (30 mars 1870), Rops est nommé vice-président de la Société libre<sup>7</sup>.

Le mois de juillet est marqué par le début de la guerre franco-prussienne. Rops mentionne une exposition de la Société libre qui se tiendrait en novembre et où il souhaiterait montrer ses « croquis de guerre »<sup>8</sup>, témoignage des champs de bataille de Sedan qu'il prétend avoir visité avec Lemonnier et Dommartin.

**1871**

Le 15 décembre, le premier numéro de *L'Art libre* paraît. Le bimensuel se présente, via la plume de Dommartin, comme le lieu d'affirmation du principe de la Société libre. Le comité de rédaction se compose de Rops, Van Camp, Artan, Lambrichs, Dubois et Raeymaekers. Le secrétaire de rédaction est Liesse.

**1872**

Le 1<sup>er</sup> mars, une exposition organisée par la Société libre s'ouvre à l'ancien Hôtel d'Assche<sup>9</sup>. Réalisée au profit des écoles gardiennes des enfants pauvres des Minimes, elle présente une cinquantaine de toiles.

Selon *La Chronique*, la Société organise le 27 avril une réu-

nion festive avec concert et interventions théâtrales satiriques (scènes de mœurs et caricatures politiques)<sup>10</sup>.

À partir du 15 mai, les membres de la Société libre des Beaux-Arts exposent dans les locaux du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles<sup>11</sup>. Une deuxième exposition se tient à partir d'août dans les salons de l'Hôtel de Ville de Blankenberghe.<sup>12</sup> Le dernier numéro de *L'Art libre* paraît le 1<sup>er</sup> décembre. Le comité de rédaction y annonce la délégation officielle du périodique à Lemonnier.

**1873**

Le premier numéro de *L'Art universel*, dirigé par Lemonnier, paraît sous la devise : « Liberté et sincérité ».

**1876**

Lors de l'assemblée annuelle de la Société libre du 10 mars, Édouard Huberti est désigné pour remplacer Félicien Rops comme vice-président.

Le dernier numéro de *L'Art universel* paraît le 15 juin.

La Chrysalide, association d'artistes créée sous l'impulsion de Rops et de Hannon, se met en place. Artan, C. Meunier et Baron y adhèrent.

**1883**

Sous l'impulsion d'Edmond Picard, le Groupe des Vingt (les XX), association revendiquant l'indépendance artistique, est fondée. Si Rops en est membre, Artan, Speekaert, Van der Stappen et C. Meunier seront aussi invités à y exposer. Le 9 février 1884, dans une conférence, Picard déclare : « Les XX continuent ces initiateurs, et de même leur association est la fille de sociétés tombées vite après leur naissance, qui se nommaient entre autres *L'Art libre* et La Chrysalide<sup>13</sup> » Cette filiation idéologique revendiquée s'affirme encore par la publication intégrale, en 1885, du programme de *L'Art libre* dans *L'Art moderne*<sup>14</sup>, revue défendant les intérêts et affirmant les opinions des XX.

<sup>1</sup> Victor JOLY, « Courbet, les casseurs de pierres », in *Le Sancho*, Bruxelles, 24 août 1851, p.3.

<sup>2</sup> Texte-manifeste écrit par Camille Van Camp, Bruxelles, [1868]. - Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts - Les Archives de l'Art contemporain en Belgique, Réserve précieuse, 112.200/1.

<sup>3</sup> Comptes rendus : H.H., [Henri HYMANS ?] « Bruxelles. », in *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, 1<sup>ère</sup> année, n°2, 31 janvier 1869, p.9-11 ; Karl STURR [Ernest Parent], in *La Chronique*, n°1, 16 décembre 1868 et « Exposition de la Société libre des Beaux-Arts », in *La Chronique*, n°27, 28 janvier 1869, p.2.

<sup>4</sup> Karl STURR [Ernest Parent], *op. cit.*, cité in Gustave VANZYPE, *Exposition rétrospective des maîtres de la Société libre des Beaux-Arts*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 12 novembre - 4 décembre 1932, p.18.

<sup>5</sup> Lettre d'Alfred Verwée à Gustave Courbet datée du 6 avril 1869 et conservée à la Bibliothèque nationale de France, mentionnée par Robert HOOZEE, « Courbet et la Belgique », in *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Bruxelles, Fonds Mercator, 1997, p.154.

<sup>6</sup> Une photographie de la lettre est conservée aux Musées royaux des Beaux-

Arts - Les Archives de l'Art contemporain en Belgique, Archives de la Société libre des Beaux-Arts, 3134.

<sup>7</sup> Lettre de Félicien Rops au secrétaire de la Société libre des Beaux-Arts, Bruxelles, 29/05/1870. - Bruxelles, Archives et musée de la Littérature, ML 03270/0011.

<sup>8</sup> Lettre de Félicien Rops à un inconnu, s.l., [20]/09/1870. - Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 7036/13.

<sup>9</sup> Henri LIESSE, « À propos de l'exposition de tableaux modernes de l'hôtel d'Assche », in *L'Art libre*, 1<sup>ère</sup> année, n°7, 15 mars 1872, p.101-102 et J. ROUSSEAU, « L'exposition de l'hôtel d'Assche », in *L'Art libre*, 1<sup>ère</sup> année, n°8, 1<sup>er</sup> avril 1872, p.113.

<sup>10</sup> *La Chronique*, 5<sup>e</sup> année, n°135, 1<sup>er</sup> mai 1872, p.2.

<sup>11</sup> Camille LEMONNIER, « Exposition du cercle », in *L'Art libre*, 1<sup>ère</sup> année, n°12, 1<sup>er</sup> juin 1872, p.177-186.

<sup>12</sup> Émile THAMNER, « Exposition de peinture à Blankenberghe », in *L'Art libre*, 1<sup>ère</sup> année, 15 août 1872, p.271.

<sup>13</sup> [Edmond PICARD], « L'Art jeune », in *L'Art moderne*, 10 février 1884, p.42 cité par Jane BLOCK, *Les XX and Belgian avant-gardism : 1868-1894*, Michigan, UMI Research Press, 1984, p.4.

<sup>14</sup> *L'Art moderne*, n°12, dimanche 22 mars 1885, p.89-90.





e réalisme en Belgique

Bruno Fornari



La présente contribution se donne pour objet de présenter un survol des aspects réalistes de la peinture en Belgique au cours d'une période de trente ans qui se situe entre 1851 et 1881. Ces deux dates peuvent paraître arbitraires, mais sont respectivement celle de la présentation au Salon triennal de Bruxelles des *Casseurs de pierres*, manifeste pictural de Gustave Courbet, et celle de la création de *L'Art moderne*, la revue d'Edmond Picard secondé par Octave Maus qui, en quelque sorte, annonce l'avènement d'une nouvelle ère sous le signe de l'impressionnisme, de ses dérivés, et du symbolisme. Il va de soi que le réalisme en Belgique ne se confine pas avec exactitude à ces deux dates repères. Son origine remonte bien avant la découverte par les artistes belges de l'œuvre de Courbet et se poursuit bien après le tournant du siècle jusqu'au moment où le mouvement abstrait viendra restructurer la vision du réel. En raison de l'ampleur du sujet, ce texte se veut une approche subjective dans laquelle certains artistes sont absents ou d'autres simplement cités. À cet égard, il serait nécessaire pour bon nombre d'entre eux d'approfondir et d'actualiser les recherches et la bibliographie les concernant.

### ••••• Les débuts du réalisme

Les débuts officiels du réalisme en Belgique se situent en 1851, lorsque Gustave Courbet présente au Salon triennal de Bruxelles ses célèbres *Casseurs de pierres*. L'œuvre choque autant dans la capitale belge qu'à Paris car le tableau offre plusieurs aspects provocateurs. Sa dimension est l'un de ceux-ci. En effet, le format utilisé est celui des grandes compositions d'histoire, un genre considéré comme privilégié car représentant de hautes valeurs morales ou héroïques. La transposition à ce format d'un sujet trivial dénué de toutes connotations moralisantes ne peut qu'heurter le public d'alors. Car en aucun cas, ces ouvriers vus de dos, aux corps fatigués, tordus par les efforts ne peuvent symboliser la fierté d'un travail qui ennoblit l'homme. D'autre part, thématiquement, ces manœuvres, dont les vêtements déchirés laissent entrevoir la peau, n'ont rien à voir avec les paysans et les pauvres propres et décents que les peintres académiques se complaisent à reproduire. Il est un fait que les *Casseurs de pierres* offusquent bien plus par le sujet que par la technique.



Félicien Rops, caricature des *Casseurs de Pierre* in *Le Diable au salon*, revue comique, critique excentrique et très chic (sic) de l'exposition Bruxelles, Chez Caquet-Bonbec et C<sup>ie</sup> Éditeurs, 1851. Gand, Museum voor Schone Kunsten

Avant de s'intéresser aux artistes qui tentent de traduire le plus fidèlement possible le monde qui les entoure, il serait utile de définir les notions de réalité, de naturalisme, de véracité. Car « l'artiste réaliste ne place nullement la réalité à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit, un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies' ». Dès lors, ce nouveau courant qui s'impose en réaction à l'académisme et au romantisme est-il à la fois original et vrai ? La peinture de nos régions détiendrait-elle désormais le moyen, grâce à l'exemple français, de transposer de manière objective le monde environnant ?

Dans nos régions, la tradition réaliste est atavique et remonte aux origines de la peinture nationale. Elle se perçoit en fili-



Charles Degroux (1825-1870) , *La Récolte perdue*, 1870, huile sur toile, 59x72 cm, Tournai, Musée des Beaux-Arts, legs Van Cutsem, 1904

grane, malgré les normes visuelles propres à chaque époque, au travers de l'évolution stylistique. De Van Eyck à Teniers, en passant par Van der Weyden, Brueghel ou Brouwer, pour ne citer que quelques noms, celle-ci se révèle l'une des composantes qui marquent l'art de nos régions à un point tel que les paysans d'un Brouwer ou d'un Jordaens, les accortes filles de cuisine d'un Rubens symboliseront dans leur bonhomie rude comme dans leur déraison grossière l'esprit flamand.

Il serait dès lors faux de croire que la poétique d'un Watteau ou d'un Fragonard, de même que le retour à une antiquité idéale chère au néoclassicisme vont effacer de nos mœurs picturales toute trace de réalisme. Non seulement Jacques-Louis David, mais aussi ses suiveurs, tant en France que dans nos régions, y font des concessions. Chez David, la recherche de véracité au niveau du costume et du décor antique se combine à la rigueur stylistique du nouveau style qui s'impose au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle marquant en France tout comme en Europe une nouvelle ère tant politique qu'artistique. Cette quête culmine dans certains portraits non officiels tel celui du géôlier conservé au Musée des Beaux-Arts de Rouen, et surtout dans les trois constats politiques que sont le *Marat*, le *Lepelletier de Saint-Fargeau* et le *Jeune Bara*. Il s'agit certes d'une réalité héroïsée d'autant plus nécessaire qu'il s'agit dans les trois cas de glorifier les martyres de la Révolution, mais qui néanmoins sont basés sur des croquis pris sur le vif, du moins pour *Marat* et *Lepelletier*. À chaque fois, David estompe le récit afin de transcrire le personnage dans un espace quasi abstrait rompu à peine par quelques accessoires symboliques.

Navez, Paelinck ou Grégorius travaillent dans la lignée de David<sup>2</sup>. Ces adeptes du portrait de la nouvelle classe montante, la bourgeoisie, traduisent habituellement avec fidélité les traits des commanditaires sans faire montre de trop de recherches psychologiques. C'est ainsi qu'Albert Gregorius traite le portrait des *Trois dames de Gand*<sup>3</sup>, probablement son chef-d'œuvre, attribué jadis à Jacques-Louis David. En ciselant avec acuité les traits quelque peu ingrats des trois femmes, il frôle la caricature. Cependant les portraits plus intimes offrent l'occasion de conférer une connotation plus humaine et plus sensible à la froide réalité, comme en témoignent certaines œuvres de Navez tels *La Famille de Hemptinne*, le *Portrait d'un enfant songeur* ou celui du *Jeune Navez* quelques jours avant sa mort<sup>4</sup>.

En France, un peintre comme Théodore Géricault marque une rupture importante avec David et ses suiveurs. Cet artiste atypique qui se passionne pour les aspects humains du quotidien va croquer sur le vif de nombreuses scènes, tant lors de son voyage en Italie (*La Famille pauvre*, *La Foule soignant un épileptique*, etc.) de son séjour londonien (*Pity of the sorrow...*, *La Paralytique*) que lorsqu'il réside à Paris (*Le Jeune Maçon tombé d'un échafaudage*)<sup>5</sup>. Bien entendu, sa manière d'héroïser ces scènes est redevable à la seconde génération des néoclassiques, en particulier les trois « G » (Gros, Gérard, Girodet) qui furent les chantres des batailles napoléoniennes. Mais lorsqu'il souhaite peindre *Le Radeau de la Méduse*, à la fois pamphlet politique, mais aussi étude du stade ultime de la désespérance et de la souffrance humaine, son souci de vraisemblance le force à reconstituer le radeau au sein de son atelier, mais aussi à retrouver et à faire les portraits des survivants, poussant l'exactitude jusqu'à effectuer des recherches à la morgue ou dans les amphithéâtres de médecine afin d'étudier les dégradés de couleurs de la chair pourrissante. Le résultat est étonnant de véracité, mais reproduit-il une réalité objective ? Cela reste à examiner !

Le questionnement du réel est la base des différentes approches des portraits d'aliénés ou de monomanes (*L'Hyène de la Salpêtrière*, *Le Cleptomane*, etc.) que Géricault peignit. S'agit-il de matériel didactique afin d'étudier les indices de certains troubles mentaux ou d'une traduction subjective du mal-être d'individus conscients que la maladie et les manies ont peu à



Félicien Rops (1833-1898), *Cours d'eau enneigé*, s.d., huile sur toile, 27 x 39,7 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. RO 1



peu obscurci ou étouffé une part de leur humanité ? Des études récentes ont démontré l'inanité de la première hypothèse<sup>6</sup>. Cependant, l'art de Géricault n'aura pas directement en France la reconnaissance que méritent ses diverses expérimentations. Il faudra attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sinon la fin du XX<sup>e</sup>, pour que critiques et grand public découvrent que cet artiste n'est pas qu'un peintre de chevaux. De même, son influence est peu perceptible en Belgique à l'exception toutefois de Louis Dubois.

Le rejet des romantiques et des académiques par les fondateurs de la Société libre des Beaux-Arts et de la revue *L'Art libre* semble parfois paradoxal, surtout lorsque l'on aborde le problème de la réalité. Il est vrai qu'il s'agit avant tout de renier les recettes et procédés propres à la peinture d'histoire. Car Gallait, Van Lerijs, Wappers, Portaels et les autres ne sont pas les esclaves de ces formules. Une étude plus nuancée des expressions romantiques et académiques permettrait de mieux appréhender les vestiges de réalisme qui y sont intrinsèquement liés. L'importance accordée au passé national, au sein des ateliers où se conçoit la grande peinture, en particulier la peinture d'histoire, s'inscrit dans un souci politique d'offrir à la nouvelle nation belge une légitimité historique. Elle entraîne la réalisation d'ouvrages de documentation (histoire du costume, de l'architecture, des objets) qui viennent soutenir la quête de véracité des peintres tout en l'enfermant dans une typologie préétablie. Exemple parmi d'autres, un peintre comme Alexandre Robert se distingue de ses confrères par l'importance qu'il attache aux vêtements, en particulier ceux des ordres religieux qui parsèment ses compositions et dont il possède une vaste collection constituée lors de son voyage en Italie. Le résultat n'échappe pas aux mièvreries et à l'anecdotique. Cependant un réel souci d'objectivité demeure, desservi par une pâte lisse à l'extrême. Émile Wauters cédera lui aussi à ce goût du costume religieux lorsqu'il abordera la composition, en 1872, d'une de ses pièces maîtresses, *La Folie d'Hugo Van der Goes*.

L'Anversois Henri Leys aborde ses compositions historiques dans un esprit similaire. Chez ce dernier, un volontaire retour à la peinture des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles renforce l'impression d'une réalité perçue par l'œil d'un entomologiste. Il n'empêche que cette recherche de précision dans le rendu des différents types de tissus, des dentelles ou des fourrures, tout comme l'attention accordée aux détails décoratifs est une des caractéristiques de l'art flamand. L'univers de Leys se prolonge dans celui de son gendre Henri de Braekeleer, peintre réaliste du quotidien des petites gens et des artisans présentés avec une certaine indifférence dans des univers clos, mais richement décorés<sup>7</sup>. La différence entre les deux artistes se situe principalement au niveau de la liberté de touche. Celle-ci, moins léchée puis vibratile, évoque plus qu'elle ne transpose comme en témoignent certaines de ces études comme cette étonnante *Femme du peuple* conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

La représentation d'épisodes de l'histoire nationale récente offre l'alternative de faire de la peinture d'histoire en habit contemporain et donc de rompre avec les canons historiques et les prescriptions propres à ce mode d'expression. C'est le cas de Wappers et de sa grande composition *Les Journées de septembre*. Cette toile, qui marque les débuts du romantisme belge, témoigne d'un souci de faire vrai qui se combine avec l'emphase et le pathos inhérent à un plaidoyer politique<sup>8</sup>. Il est vrai qu'à l'exception de quelques grandes compositions de ce type, Wappers retombe aisément dans le suave et le convenu.

Les académiques œuvrant dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle demeurent fidèles à une tradition picturale qui les rattache aux grands maîtres qui les ont précédés. On ne peut donc parler ni d'absence totale de réalisme dans nos régions, ni de rupture au moment où surgit le tableau manifeste de Gustave Courbet. Tout au plus, peut-on parler de subjectivisation du réel auquel succède un réel moderne<sup>9</sup>.

## • • • • • Trois précurseurs

En 1851, certains évoluent vers une approche du quotidien, un style nouveau que viendront soutenir les expériences déjà en cours en France. Trois peintres font figure de précurseurs : Joseph et Alfred Stevens, ainsi que Charles Degroux.

Joseph Stevens expose, dès 1848, une toile intitulée *Bruxelles, le matin* représentant des chiens perdus cherchant leur pitance dans les caniveaux et les ordures. À l'arrière-plan, à peine visibles, deux silhouettes de femmes, deux mendiants probablement, partagent un sort semblable à celui des chiens errants. L'aîné des Stevens multiplie les scènes métaphoriques où les chiens, parfois quelques chevaux ou un singe, évoquent le sort des miséreux. On peut y voir une tentative timide d'un art social qui n'ose encore pleinement s'affirmer. Sa palette, dominée par les bruns, les noirs rompus par quelques éclats lumineux, confère une atmosphère sourde à des scènes réelles, parfois notées ou croquées sur le vif et recomposées dans l'atelier. Ce type de discours social ne va acquérir toute sa force qu'à partir d'un Constantin Meunier car, trop souvent, Stevens cède à un sentimentalisme bourgeois à la Hector Malot qui imprègne une toile comme *Plus fidèle qu'heureux* (1848).

Son cadet, Alfred Stevens, élève de Navez, opte à ses débuts pour des sujets similaires, mais représentant des humains. Son *Musicien malade* (1852) ou une composition plus ambitieuse telle *Ce qu'on appelle le vagabondage* (1854), actuellement conservé au Musée d'Orsay à Paris, témoigne d'une recherche volontaire de véracité. Au premier plan de la toile, la bourgeoise apitoyée qui tend sa bourse vers la pauvre tout en relevant avec délicatesse sa jupe, laisse présager du thème qui occupera toute la carrière future du plus parisien des peintres belges. Dans la capitale française, il sera le chantre de la femme du Second Empire dans tous ses états, des plus frivoles aux plus dramatiques. Cette peinture anecdotique et mondaine n'est cependant pas dénuée de réalisme. En effet, Alfred Stevens devra en partie sa célébrité à son traitement des matières ; cachemires et soies, brocarts et velours sont détaillés de manière tactile et répondent souvent aux objets (laques, porcelaines, fleurs) choisis avec soin afin de contraster avec les parures.

Charles Degroux fait incontestablement partie de la même mouvance. Sa formation à Düsseldorf l'a mis en contact non seulement avec les Nazaréens dont il garde un certain goût pour la simplicité et une raideur toute « gothique », mais aussi un sens évident de la réalité<sup>10</sup>. Il revient au pays « la tête pleine de sujets réalistes et imprégnée d'idées anticlassiques »<sup>11</sup>. Ses premières compositions religieuses sont encore marquées par son apprentissage allemand, pourtant, en 1847,



Charles Degroux (1825-1870), *La Rixe*, ca. 1854, huile sur toile, 68 x 80 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 6714



lorsqu'il réalise le *Portrait de Jean-Baptiste Degroux sur son lit de mort*, l'artiste fait preuve d'une acuité et d'un sens du cadrage assez exceptionnels. Ces qualités vont rapidement se développer alors qu'il s'oriente vers un réalisme social dont *La Rixe* de 1854 est un des exemples. Son univers est proche de celui de Millet, « ce rustre... auteur d'une morne imposture dont les huiles sont monocordes et coriaces, banales et rancies, fausses et frustrées parce qu'il mue en d'incorporels céladons les crasseux de son Berri<sup>12</sup> ». La distanciation du sujet opérée tant par Millet que par Degroux choque la critique moderniste, ici en l'occurrence Joris-Karl Huysmans. Néanmoins, l'art de Degroux allie empathie envers ses personnages, rigueur et même une certaine grandeur dans ses compositions et une palette austère, comme si des couleurs plus vives étaient l'apanage des classes possédantes. *Le Bénédicité* tout comme *Le Pèlerinage à Saint-Guidon* témoignent de cette retenue qui est peut-être une sorte de pudeur qui l'empêche de sentimentaliser ou d'outrer le sort des plus démunis.

### ••••• Le réalisme à travers les membres de la Société libre des Beaux-Arts

Au sein des tentatives de renouveler le langage pictural, la Société libre des Beaux-Arts rassemble, en 1868, un groupe d'artistes qui, marqués par Courbet, se distinguent par l'emploi d'un nouveau vocabulaire. Le refus des sujets traditionnels, des thèmes éculés de la peinture d'histoire et des scènes de genre va de pair avec un sens de la matière, une pâte généreuse appliquée à larges coups de brosse et une palette plus discrète, volontairement moins colorée que celle des peintres d'histoire, encore que ceux-ci, dans nos régions, se réfèrent moins franchement aux éclats colorés d'un Delacroix ou d'autres romantiques français. Mais la Société libre mène un autre combat : le refus du primat des jurys des Salons triennaux nationaux qui, comme leurs confrères parisiens, ont l'exclusion facile<sup>13</sup>. Ce refus aboutira à la reconnaissance de cette nouvelle génération qui finira par pouvoir exposer aux cimaises des Salons triennaux dont ils avaient été auparavant écartés.

Louis Dubois est l'un de ceux qui subissent cette éviction. Cet artiste a puisé son sens du réalisme dans l'atelier de Thomas Couture à Paris. C'est également par son mentor qu'il découvre l'art de Géricault puis celui de Courbet auxquels il vouera toute son admiration. Les compositions de Dubois confinent parfois à l'étrange. Il exploite différents thèmes avec une puissance égale refusant la hiérarchie des genres picturaux. *La Roulette ou La Table de jeu* présente des joueurs attablés dans une maison de jeux. L'artiste

s'y complaît à rendre la passion ou l'angoisse qui anime les traits des protagonistes. La pénombre dans laquelle se déroule la scène où seuls les visages forment des taches claires renforce le caractère inquiétant et vous retient « comme un chapitre de Balzac »<sup>14</sup>. Un autre tableau, *Les Cigognes*, offre une atmosphère identique. Au centre d'un marais à peine esquissé que baigne une lumière d'un blanc grisâtre, se dressent cinq grands oiseaux immobiles, qui préfigurent, comme l'a si bien



Louis Dubois (1830-1880), *Les Cigognes*, 1858, huile sur toile, 153 x 277 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2807

pressenti Philippe Robert-Jones, les femmes dont la théorie silencieuse orne les *Memories* de Fernand Khnopff<sup>5</sup>. Deux tableaux austères et dérangeants auxquels s'ajoutent des scènes de genre dénuées de toute anecdote, des natures mortes, des paysages parfois rehaussés par de petites créatures élégantes peintes par son ami Félicien Rops.

Au sein des membres de la Société libre des Beaux-Arts, Rops occupe une place toute particulière, pour de multiples raisons. Rops est avant tout un dessinateur, un illustrateur et un graveur dont l'univers s'incarne en noir et blanc. Son affinité pour la caricature renforce sa capacité d'observation. À la manière d'un Daumier, il scrute les gens dont il se moque, amplifiant leurs défauts physiques et leurs ridicules. Bon nombre de ses estampes les plus réalistes gardent des réminiscences de son esprit satirique. *Vieille Flamande*, *Garçon brasseur*, *Li Sotte Marie-Josèphe*, *L'Affût* sont autant d'exemples d'une réalité outrancière qui frôle la pochade. *Un enterrement au pays wallon*, transposition locale d'*Un Enterrement à Ornans* de Courbet se situe dans le même esprit. Son attrait pour la réalité détermine sa manière d'interpréter l'érotisme. Si certains sujets demeurent encore tributaires d'un genre qui s'est partiellement figé à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il renouvelle les thèmes et surtout les types physiques des filles qu'il côtoie dans les bordels comme la vulgaire et accorte prostituée du *Bouge à matelots*.



Félicien Rops, (1833-1898) *Le Bouge à matelots*, aquarelle, pastel et gouache sur papier, 60,5 x 46,5 cm. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. CFR 9

Au sein d'une production tout aussi abondante que variée, Rops est en quelque sorte le Balzac de cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle lui qui a encore « un autre entêtement, c'est celui de vouloir peindre des scènes et des types de ce dix-neuvième siècle que je trouve très curieux et très intéressant »<sup>16</sup>. Même lorsque Rops frôle le symbolisme ou fait des concessions à ce mode d'expression dans ses compositions les plus audacieuses comme *Les Sataniques*, *La Mort qui danse* ou *Le Vice suprême*, son dessin demeure caustique. Ses petits tableaux de paysage, héritiers des expériences pleinairistes de l'école de Barbizon sont d'autant plus libres, qu'il peint avant tout pour, en reprenant ses propres mots, « rendre ce que je sens avec mes nerfs et ce que je vois avec mes yeux »<sup>17</sup>, en villégiature comme au cours de ses nombreux voyages.

Bon nombre des membres de la Société libre des Beaux-Arts transposent le réel avec une certaine liberté en s'attachant à ce que l'on pourrait qualifier de bourgeois, paysage, nature morte, portrait, scènes de genre, nus... dont l'audace réside davantage dans la touche et une gamme chromatique où dominant des tons passés. Il faudra attendre les impressionnistes et bien plus encore le voyage en Orient qu'effectuent certains peintres de la jeune génération tels Théo Van Rysselberghe ou Émile Claus pour voir s'épanouir des couleurs plus éclatantes. Au sein de cette mouvance d'artistes, il faut citer Hippolyte de la Charlerie, décédé en 1869 et plus connu pour ses illustrations de *La France Révolutionnaire* de Charles d'Héricault<sup>18</sup> que pour ses portraits et autres compositions. Il en va de même pour Edmond Lambrichs dont la toile la plus célèbre est le portrait collectif des membres de la Société libre des Beaux-Arts, ou pour Eugène Smits, chantre des jolies bourgeoises belges. On se doit d'ajouter une mention particulière à Camille Van Camp, pleinairiste sincère, œuvrant à Tervueren en compagnie d'Hippolyte Boulenger, mais aussi portraitiste,

animalier et peintre de nus, qui cède parfois à l'anecdote, mais dans d'autres cas, par sa facture légère et enlevée fait penser aux impressionnistes français<sup>19</sup>. Xavier Mellery, peintre d'allégories et d'intérieurs silencieux qui évoquent l'univers poétique de Rodenbach, se situe entre réalisme représentatif et rendu poétique. En fait, un peu comme Redon, il conçoit son propre univers et s'avère un symboliste qui s'ignore. Quant à Charles Hermans, peintre des réjouissances de la bonne société, il frôle le social dans un tableau comme *L'Aube*, mais ne s'y arrête pas.



Constantin Meunier (1831-1905), *Vache et son petit, s.d.*, bronze, 24 x 35 x 18 cm. Coll. APBdM

À cet égard, Constantin Meunier est d'une autre nature. Frère du graveur Jean-Baptiste, lui aussi membre de la Société libre des Beaux-Arts, élève des sculpteurs Louis Jehotte, puis Charles Fraikin, il fréquente également l'atelier de François-Joseph Navez et le second Atelier Saint-Luc où se retrouvent Dubois, Rops et Charles Hermans. Au niveau pictural, c'est Charles Degroux, son aîné de six ans, qui aura la plus forte influence sur le jeune artiste<sup>20</sup>. Les premières œuvres vers 1854, toutes marquées par la thématique religieuse, sont d'une certaine raideur et d'une austérité qui le rapproche de Degroux. En 1878, invité par Daniel, le fils de Charles Degroux, dans la région d'Herstal, Meunier découvre l'univers des fonderies et des laminoirs<sup>21</sup>. Dès lors, il consacre la plus grande partie de sa production au dur labeur des ouvriers. Cette thématique est nouvelle à plus d'un titre dans les recherches de la réalité moderne. Cette fascination est certes double, les machines, les hommes qui les manient, les fabriques aux dimensions de cathédrales en imposent à l'artiste qui cependant perçoit derrière tant de grandeur l'inexorable cruauté du monde industriel. Peu après, lors d'excursions avec Camille Lemonnier et Xavier Mellery pour l'illustration de *La Belgique* de Lemonnier, Meunier explore le Borinage et les mines, complétant ainsi son iconographie ouvrière. Son retour d'un périple espagnol, en 1883, marque un revirement important dans sa carrière artistique car Meunier se tourne à nouveau vers la sculpture, traduisant en trois dimensions les motifs exécutés au Borinage ou dans la région liégeoise. Certes, l'artiste n'abandonne pas complètement la peinture, mais sa carrière connaît dans la sculpture un nouveau souffle et sa renommée s'accroît enfin. La période picturale de Meunier coïncide avec la fondation et le développement de la Société libre des Beaux-Arts et de la revue *L'Art libre*. Cette phase importante détermine le reste de sa carrière consacrée à un réalisme engagé socialement et fait de Meunier le seul tenant du réalisme social de nos régions à l'exception de quelques épigones dont Cécile Douard ou le graveur liégeois François Maréchal<sup>22</sup>.

Le paysage demeure le cheval de bataille de bon nombre de peintres réalistes de nos régions. L'abandon du pittoresque au profit d'un pleinairisme effectif s'avère un pas important vers la modernité. Un des artisans de ce renouveau est sans conteste Théodore Fourmois. On perçoit dans ses premières œuvres telles *Le Moulin à Éprave* une forte influence des maîtres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle auquel s'ajoute celle de Constable entrevu lors d'un voyage en Angleterre<sup>23</sup>. Au cours des années 1840 et 1850, Fourmois prend ses distances par rapport à la tradition académique du paysage, optant pour une technique moins léchée et un coloris noté sur le vif. Il annonce ainsi les paysagers réalistes regroupés autour de la Société libre des Beaux-Arts dont Hippolyte Boulenger est la figure de proue. Ce dernier mêle les réminiscences de Barbizon à une aspiration au romantisme qui lui fait transcrire ses propres états d'âmes dans la représentation de la nature. Orages, temps pluvieux lui permettent de silhouetter le paysage sur des fonds de ciel lourds ou transparents comme dans ce tableau intitulé *Crépuscule, hiver*. Installé à Tervueren, il rassemble autour de lui des personnalités diverses tels Asselbergs, Coosemans, Baron, Van Camp qui formeront ce que Boulenger qualifie par déri-

sion l'École de Tervueren. Cette "école" se caractérise par les tons gris, transposition mélancolique du ciel belge. Louis Artan de Saint Martin réalise des marines dont la texture se rapproche de celle de Boulenger et de ses suiveurs. Si les grandes compositions destinées aux Salons triennaux manquent parfois de force ou de passion, la plupart de ces artistes se sentent bien plus libres dans leurs esquisses et études traitées souvent dans une pâte généreuse avec un sens aigu de l'instantané.

On peut néanmoins s'interroger sur le regard porté, à partir de 1860, par les peintres réalistes sur le paysage. Car celui-ci s'est profondément modifié « les chemins de fer de Paris à Bruxelles, de Paris à Liège traversent la région d'aspect singulier, presque effrayant, sur laquelle l'industrie s'acharne... On y voit disparaître une à une les dernières cultures, les campagnes s'en aller par lambeaux, la verdure s'effacer, les cheminées d'usines remplacer les arbres, les hauts charbonnages, les carcasses fantastiques surgir à chaque pas... et les fourmilières humaines, se multiplier, grouiller au milieu de toutes sortes de choses sombres, fumantes, flambantes, retentissantes »<sup>24</sup>. Dès lors, ces artistes, à l'exception de Meunier, ne se tournent-ils pas davantage vers un monde qui disparaît que vers une réalité existante? Ne peut-on y voir un refus empreint de nostalgie de l'industrialisation qui détruit peu à peu une Arcadie rurale? Ce goût du paysage vierge et intouché s'avère dès lors une approche fort partielle de la réalité.

La peinture réaliste en Belgique opère effectivement une mutation stylistique d'importance, en particulier au niveau de la matière picturale et du coloris, mais comporte d'importantes contradictions thématiques. Même si la peinture d'histoire est remplacée par celle d'un quotidien souvent banal, la réalité approchée puis transposée est non seulement teintée de subjectivité, mais aussi édulcorée, comme si l'artiste n'osait encore mettre en image des propositions, des motions ou des thèses qui semblent bien plus radicales par écrit. Léon Dommartin proclamait dans *L'Art libre* : « Nous n'admettrons jamais que le peintre d'aujourd'hui, de parti pris et par système, détourne ses regards du monde vivant, se confine dans la mort, cherche à nous rendre un monde disparu dont nous n'avons que faire... »<sup>25</sup>. Ses amis peintres, à quelques exceptions près, n'ont adhéré que partiellement à ces propos audacieux. Il n'empêche que même si la mouvance réaliste recèle quelques tiédeurs, elle marque l'une des étapes essentielles vers la modernité.



Hippolyte Boulenger (1837-1874), *Crépuscule, Hiver*, 1871, huile sur toile, 106 x 145 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4198



Alfred Verwée (1838-1895), *Paysage côtier avec nuages*, s.d., huile sur toile marouflée sur panneau, 14 x 31 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. VE 1

<sup>1</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 173.

<sup>2</sup> Denis COEKELBERGHS, Pierre LOZE (dir.), *1770-1830, autour du néoclassicisme en Belgique*, Ixelles, Musée communal, 1985.

<sup>3</sup> Voir à cet égard la réattribution récente à Albert Grégorius des *Trois dames de Gand* jadis attribuée à Jacques-Louis David in *Album amicorum, Œuvres choisies pour Arnaud Brejon de Lavergnée*, s.l., Librairie des musées, 2012, p. 124.

<sup>4</sup> Denis COEKELBERGHS, Alain JACOBS, Pierre LOZE, François-Joseph Navez (*Charleroi 1787-Bruxelles 1869*), *la nostalgie de l'Italie*, Gand, Snoeck et Ducaju, 1999, p. 27, 102, 146.

<sup>5</sup> Bruno CHENIQUE et Sylvie RAMOND, *Géricault, la folie d'un monde*, Paris, Hazan, 2006.

<sup>6</sup> Gregor WEDEKIND, *Le Portrait mis à nu, Theodore Géricault und die Monomanen*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2007.

<sup>7</sup> Herwg TODTS, *Henri De Braekeleer, 1840-1888*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988, p. 29-36.

<sup>8</sup> Philippe ROBERTS-JONES, *Du réalisme au surréalisme, la peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti, 1969, p. 4-6.

<sup>9</sup> Robert L. DELEVOY, « Fictions du quotidien », in *Art et Société en Belgique, 1848-1914*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1980, p. 69.

<sup>10</sup> Jan DEWILDE et Jean-Marie DUVOSQUEL, *Charles Degroux et le réalisme en Belgique*, Bruxelles, Crédit communal (Monographies de l'art moderne), 1995, p. 21-23.

<sup>11</sup> Émile LECLERCQ, *Charles De Groux*, Bruxelles, 1871, p.15.

<sup>12</sup> Joris-Karl HUYSMANS, *Certains* [1889], Paris, Union Générale d'Édition (10/18), 1975, p.173.

<sup>13</sup> Oscar ROELANDTS, *Étude sur la Société libre des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935 ; André A. MOERMAN, « De Brusselse "Société libre des Beaux-Arts" : Feiten en figuren », in *Vrij en realistisch, de kunstenaars van de Brusselse « Société libre des Beaux-Arts »*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 1980, s.p.

<sup>14</sup> Citation du *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 24 septembre 1860 in Micheline JEROME-SCHOTSMANS, *op. cit.*, p. 8.

<sup>15</sup> Philippe ROBERTS-JONES, *op. cit.*, p. 25.

<sup>16</sup> Lettre de Félicien Rops, citée in *La Plume littéraire artistique et sociale, Numéro spécial consacré à Félicien Rops*, Paris, La Plume, 1896, p. 492.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Charles d'HERICAULT, *La France révolutionnaire 1789-1889*, Paris-Perrin-Lille, Librairie de l'Œuvre de Saint-Charles-Borromée, 1889, 2 volumes.

<sup>19</sup> Simone SPETH-HOLTERHOFF, *Camille Van Camp, 1834-1891*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952.

<sup>20</sup> Micheline JEROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier, sa vie son œuvre*, Bruxelles, Olivier Bertrand Éditions, 2012, p. 40-43.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>22</sup> *Art et société en Belgique, 1848-1914*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1980, p. 261, 262 et 264.

<sup>23</sup> Robert HOOZEE, *Het landschap in de Belgische Kunst, 1830-1914*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1980, p. 9-10.

<sup>24</sup> Léon DOMMARTIN, « Coup d'œil sur la Belgique pittoresque », in *Bruxelles-Exposition, Guide explicatif illustré*, Bruxelles, Decq et Duhent, 1880, p. 54.

<sup>25</sup> Léon DOMMARTIN, cité in Oscar ROELANDTS, *op.cit.*, p. 8.





« U

ne interprétation libre et individuelle  
de la nature » : la Société libre  
des Beaux-arts et ses réseaux à Paris

Sékolène LE MEN



Camille Van Camp, Société libre des Beaux-Arts. 1<sup>ère</sup> année sociale commencée le 1<sup>er</sup> mars 1868. Liste des membres. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archive de l'Art contemporain en Belgique, 112.200/3.

« Société libre des Beaux-Arts/ 1<sup>ère</sup> année sociale commencée le 1<sup>er</sup> mars 1868 » : telle est la dénomination sous laquelle figure la liste des membres de l'association nouvellement fondée à Bruxelles, afin de « combattre [l'] influence funeste » des artistes « conservateurs », et de « travailler à défendre les manifestations de l'art contemporain qui se produisent comme une interprétation libre et individuelle de la nature »<sup>1</sup>. Le programme ainsi déterminé, puis reformulé en termes voisins en 1871<sup>2</sup>, revendique la singularité artistique et le désir de modernité, tout en se référant à la nature. Le collectif des signatures qui suit ce bref manifeste désigne le noyau fondateur d'un groupe bruxellois dont le réseau s'avère international, et largement parisien. L'analyse de la liste des membres d'honneur et des membres correspondants servira ici à la mise en évidence de cette proximité de Paris revendiquée par la nouvelle Société bruxelloise. Bien qu'aucun parti pris esthétique ne soit, au nom du principe de la liberté de l'art, mis en avant, il apparaît que le réalisme, reformulé dès 1857 en naturalisme par le critique Jules Castagnary à propos de Gustave Courbet, infuse les choix artistiques des sociétaires et oriente la délimitation de son réseau français.

### ••••• La liste des membres d'honneur et correspondants de la Société libre : un réseau centré sur Paris

La liste des 24 membres d'honneur [MH] est distribuée, comme celle des 30 membres correspondants [MC], en un tableau dont les colonnes indiquent les critères de recrutement d'un réseau de soutien aux fondateurs de la Société libre des Beaux-Arts qui est aussi de parrainage et d'affinité artistique: 1/ numéro d'ordre ; 2/ nom propre (parfois précédé de l'initiale du prénom) ; 3/ activité principale ; 4/ origine géographique. Le numéro d'ordre peut indiquer une stratégie s'il est révélateur de priorité et s'il n'a pas seulement servi à atteindre un nombre prédéfini ; il est parfois suivi d'une croix, qui indique probablement quelles sont les personnalités déjà (ou bientôt) sollicitées, peu nombreuses, toutes localisées à Paris et placées en tête de liste : cinq parmi les membres d'honneur (1 Bürger, 3 Corot, 4 Daumier, 6 Daubigny, 8 Gérôme, 9 Millet, 12 Al.[fred] Stevens, 13 A. de Knyff) et un seul des membres correspondants (1 Ar.[thur] Stevens). Un an plus tard, Courbet a donné son accord puisqu'il est remercié par Alfred Verwée d'avoir accepté le statut de membre honoraire<sup>3</sup>. Plusieurs notations phonétiques des noms propres donnent à penser que le document a pu être écrit par Camille Van Camp sous la dictée des présents<sup>4</sup>. L'origine géographique est sommairement donnée<sup>5</sup>, mais il en ressort une écrasante prépondérance de la capitale française, d'où viennent 22 des 30 MC (73,5% contre 3% de « Hollande » et 3,5% de la capitale britannique), et 21 des 24 MH ( 87,5% )<sup>6</sup>.

La désignation des activités est simple, agrémentée aussi de nombreux « id. », pour les peintres (une quinzaine dans chaque catégorie) qui l'emportent largement, avec quelques sculpteurs, Antoine-Louis Barye (1795-1875 MH) et Pierre-Jules Cavalier (1814-1894, MH), Emmanuel Fremiet (1824-1910, MC) et Eugène Guillaume (1822-1905 MC) et graveurs ; elle compte plusieurs hapax- « littéraire » (pour Bürger MH), « dessinateur » (pour Daumier MH), « compositeur » pour Richard Wagner (1813-1883, MH) et « aquafortiste » pour Jules Jacquemart (1837-1880, MC) ; et elle est loin d'être complétée pour tous les noms, particulièrement pour les écrivains d'art (5 MH et 2 MC) et les graveurs aquafortistes (4 MC<sup>7</sup>).

### ••••• La mise en évidence du paysage de Barbizon et de la peinture rustique

Les artistes français susceptibles d'être approchés représentent l'école des « novateurs », un terme entré dans le vocabulaire critique dès le Salon de 1827 en pleine bataille romantique et repris dans le paragraphe programmatique de la Société bruxelloise. On y trouve quelques aînés de l'école de 1830 : des paysagistes comme Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875



MH) et Paul Huet (1803-1869 MH) ou sculpteurs comme Antoine-Louis Barye (1795-1875 MH) ; de nombreux représentants du groupe désigné à la fin du siècle comme l'école de Barbizon<sup>8</sup> ; Narcisse Virgile Diaz de la Peña (1807-1876 MH), Jules Dupré (1811-1889 MH), Charles Daubigny (1817-1878 MH), Henri-Joseph Harpignies (1819-1916 MC), Charles Jacque (1813-1894 MC), qui y a entraîné Jean-François Millet (1814-1875 MC) ; et enfin quelques peintres associés à la genèse de l'impressionnisme, tels Édouard Manet (1832-1883 MC) à côté de Johan Barthold Jongkind (1819-1891 MH), classé "Hollande" bien qu'il fût à Paris dans les années 1860. Les réalistes sont là : Gustave Courbet (1819-1877 MH) le maître d'Ornans, Honoré Daumier (1808-1879 MH) le caricaturiste devenu proche des artistes de Barbizon dans les années 1860, Millet et son émule le peintre de scènes paysannes Jules-Adolphe Breton (1827-1906 MC) qui s'est formé en Belgique dans les années 1840 où il fut à l'Académie royale de Gand l'élève de Félix de Vigne avant de séjourner à Anvers et d'y copier la peinture flamande au musée et à la cathédrale<sup>9</sup>.

On retrouve aussi Gustave Brion (1824-1877 MC)<sup>10</sup> qui représente le courant alsacien de cette peinture « de la vie rustique » et enfin des peintres de genre tributaires de la tradition des petits maîtres hollandais, comme François Bonvin (1817-1887 MC) et Ferdinand Roybet (1840-1920 MC). Parmi les peintres d'histoire, on ne peut guère citer que Jean-Léon Gérôme (1824-1904 MH) professeur à l'École des Beaux-arts et gendre de l'éditeur d'art Adolphe Goupil<sup>11</sup>, Tony Robert-Fleury qui enseigne à l'académie Julian (1837-1911 MH) et Ernest Meissonier, l'illustrateur romantique devenu un « pompier », mais futur fondateur de la Société nationale des Beaux-Arts qui fit la fin du Salon (1815-1891 MH). La faible place conférée aux peintres d'histoire et à la peinture académique est flagrante, tout comme l'est la prise en compte du paysage et de la scène de mœurs, surtout paysanne. Cette orientation répond au projet, sécessionniste avant la lettre par sa volonté de rupture avec les institutions officielles, du groupe de la Société libre des Beaux-Arts, dont le seul équivalent en France, hormis le Salon des Refusés qui était une initiative de l'Empereur, est la première Société nationale des Beaux-Arts fondée par l'éditeur-galeriste Martinet en 1862<sup>12</sup> dans le but de « rendre les artistes indépendants et leur apprendre à faire eux-mêmes leurs affaires », et dont l'organe de presse est le *Courrier artistique*.

## • • • • • La présence des aquafortistes



L'un des traits saillants de cette liste est le grand nombre de graveurs à l'eau-forte qu'elle comporte, qu'il s'agisse de graveurs de reproduction comme Léopold Flameng (1831-1911 MC), illustrateur de *La Gazette des Beaux-Arts*, de catalogues de vente et de frontispices de livres d'histoire de l'art, ou des tenants de la gravure originale, parmi lesquels figurent de nombreux membres de la Société des Aquafortistes (1862-1867)<sup>13</sup> : son animateur Félix Bracquemond (1833-1914 MC), un praticien hors pair, Maxime Lalanne (1827-1886 MC), auteur du *Traité de la gravure à l'eau-forte* paru en 1866<sup>14</sup>, et des peintres-graveurs comme Théodore Ribot (1845-1893 MC), Alphonse Legros (1837-1911 MC), Bonvin (MC), Roybet (MC), ou Manet (MC), sans oublier ceux de Barbizon, tels Corot (MH) ou Millet (MH) ; les pionniers de ce renouveau ont été Charles Jacque (1813-1894 MC), Meissonier (MH) et Daubigny (MH), tous trois à Barbizon<sup>15</sup>. Jacque « s'était exercé, dès 1830, à copier une estampe de Rembrandt, mais son maître réel fut Van Ostade dont il n'oublia le souvenir à aucun moment de sa carrière »<sup>16</sup>. Il avait été dès la période romantique, un illustrateur de livres gravés sur bois de bout ou sur acier, à l'instar de Meissonier et Daubigny, avant d'attirer Millet en forêt de Fontainebleau et de l'initier à l'eau-forte. Sur la scène artistique parisienne, où Baudelaire reconnaît en avril 1862 que l'eau-forte est « à la mode », Philippe Burty (1830-1890 MC), l'un des



Charles-François Daubigny (1817-1878), *Vue de Villerville*, 1864, huile sur toile, 50 x 81 cm. BAL - Musée des Beaux-Arts de Liège, inv. BA.AMC.05b.1887.000725 (AM 142/17)





Félicien Rops (1833-1898), *Le Trou Moniat, s.d.*, huile sur toile, 30 x 43 cm. Coll. privée

préfaciers des albums de la Société des Aquafortistes, en est un fervent défenseur à *La Gazette des Beaux-Arts*, où il a publié le catalogue des eaux-fortes de Millet en 1861. Son directeur Charles Blanc (absent de la liste de la Société libre), formé comme graveur avant de devenir critique, a contribué à la redécouverte de Rembrandt<sup>17</sup> et de Van Ostade par le premier volume de *l'Histoire des peintres de toutes les écoles*, consacré à l'école hollandaise (1861). En 1868, Burty s'est attelé à la préparation de *Sonnets et eaux-fortes*, livre de peintre qui paraît chez Alphonse Lemerre pour les étrennes de 1869<sup>18</sup> : il y présentait par quarante « paires » de sonnets des Parnassiens et de planches des aquafortistes un large panorama de graveurs ; à côté de Corot, Daubigny, Manet, Millet, Flameng, Jacquemart, Jongkind, Gérôme, tous nommés dans la liste de la Société libre, et de bien d'autres, la reproduction autographe d'une peinture de Henri Leys (1815-1869) de l'Exposition universelle de 1855 répond à un sonnet de transposition d'art de Théophile Gautier. Bien que sollicité en septembre 1868<sup>19</sup>, Rops n'avait pas donné suite à l'invitation de Burty, tandis que l'invention du « livre de peintre » par l'illustration à l'eau-forte remontait au projet lentement mûri de *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster, d'abord soumis à Rops, puis élargi à des contributeurs dont les noms figurent aussi dans le groupe fondateur de la Société libre, et publié fin 1867 par Lacroix, Verboeckoven et C<sup>ie</sup>. Face au déclin de la lithographie, et à l'essor de la photographie tenue pour un procédé mécanique, l'eau-forte, que pratiquent aussi Jongkind (MH) et Whistler (MC), signe l'art moderne à Paris comme à Bruxelles, tout en apparaissant comme un art inscrit dans l'école hollandaise et belge. Un an avant le lancement par Félicien Rops de la Société internationale des Aquafortistes<sup>20</sup>, la nouvelle Société libre des Beaux-Arts se réclame déjà de cette expression où l'artiste exprime son individualité avec liberté et peut lui-même diffuser son art auprès d'un public plus large que celui des collectionneurs et des visiteurs des expositions parisiennes. L'eau-forte, illustrant les revues, apparaît aussi comme l'un des moyens de diffusion internationale de l'école de la nature<sup>21</sup>, elle en accompagne la présentation sur le marché de l'art et fait pleinement partie du système marchand-critique : Durand-Ruel, le promoteur de la « nouvelle peinture », devait en faire bon usage pour présenter son fonds en un recueil gravé commenté par Camille Lemonnier<sup>22</sup>, tandis que Bracquemond exposait ses planches avec la Société des peintres, dessinateurs et graveurs (la première exposition des impressionnistes) en 1874. Dans la même décennie, les catalogues internationalement diffusés des grandes collections Faure<sup>23</sup> et Laurent-Richard<sup>24</sup> vendues à Paris devaient être illustrés de gravures à l'eau-forte, et Camille Lemonnier allait en rendre compte.



### • • • • • Choix esthétiques : le réalisme et le naturalisme défendus par les écrivains d'art et les acteurs du marché

Les personnalités des mondes de l'art ont été sélectionnées soigneusement. Connues sur la scène parisienne, elles l'étaient aussi en Belgique ; plusieurs furent des promoteurs du naturalisme au sens large (depuis le réalisme jusqu'à l'impressionnisme), par les conférences, les livres, les préfaces de catalogues, les articles de revues, tout en tenant le rôle de conseillers de collectionneurs, voire d'agents artistiques. Burty (MC) et Émile Galichon (MH) étaient actifs à *La Gazette des Beaux-Arts* ; les frères Stevens (l'un portraitiste Alfred MH, l'autre marchand et critique d'art, Arthur MC), fils d'un amateur d'art proche de Géricault et Delacroix, étaient installés à Paris ; Michiels (MH) et Thoré-Bürger (MH) avaient vécu en Belgique. Les uns et les autres sont fort impliqués dans la mise en place du système marchand-critique<sup>25</sup> et ils contribuent à diffuser internationalement la peinture de Barbizon et le réalisme sur le marché de l'art. Bruxelles, par ses collectionneurs et ses agents artistiques, tel Arthur Stevens, est en voie de devenir l'une des

plaques tournantes de cet essor, auquel contribue à Paris depuis sa fondation en 1859 *La Gazette des Beaux-Arts*, dont Philippe Burty, également préfacier des albums des Aquafortistes, est l'un des éminents critiques, tandis que Léopold Flameng en est le graveur de reproduction. Arthur Stevens, le premier nom de la liste des correspondants de la Société libre, avait offert en 1860 un contrat d'exclusivité de trois ans à Millet ; il avait aidé le Comte de Morny à constituer sa collection, qui devait être analysée par Thoré-Bürger<sup>26</sup> et dont faisait partie *Les Demoiselles de village* de Courbet, peinture gravée à l'eau-forte par Bracquemond. Par cet exemple, apparaît l'imbrication de ce milieu artistique franco-belge associant la critique textuelle et la gravure aux artistes et aux « amis des artistes ». Au lendemain de l'Exposition universelle de 1855, où l'école française s'affirmait face aux écoles étrangères, l'expression « d'après nature » se trouvait introduite par Théophile Silvestre (1823-1876 MH)<sup>27</sup> dans le sous-titre de *l'Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature par Théophile Silvestre. Illustrée de 11 portraits pris au daguerréotype et gravés sur acier*<sup>28</sup> ; en associant aux trois aînés célébrés dans l'enceinte de l'Exposition universelle, Ingres, Delacroix et Vernet, d'autres grandes figures contemporaines, ce livre dressait un panorama plus ample et prenait en compte d'autres individualités marquantes de l'art vivant<sup>29</sup> : Courbet, Chenavard, les peintres de Barbizon, instigateurs du plein air, et les grands sculpteurs du naturalisme romantique ; tous ceux en somme qui émargaient à ce courant en voie d'identification<sup>30</sup>. En 1860-1861, il avait fait connaître ses idées par des cours et des conférences sur l'art moderne en Belgique, et avait suscité la polémique en attaquant Thoré-Bürger pour sa préface au catalogue de la vente de la collection du château de Pommersfelden en 1867 (des Comtes de Schönborn).

Critique de l'art belge contemporain pour *L'Artiste*, Alfred Michiels (1813-1892 MH)<sup>31</sup> avait fait paraître en 1845 à Bruxelles<sup>32</sup> une vaste *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, en huit volumes in-8. Ce livre franco-belge, antérieur aux ouvrages de Thoré et d'Eugène Fromentin (qui le cite), offre un échantillon significatif de la littérature artistique de l'époque et contient en germe tous les ingrédients du naturalisme artistique selon Pierre-Joseph Proudhon et Castagnary, ultérieurement développé en France à propos de Courbet. Après une dédicace « à la nation belge », l'auteur rappelle dans son avertissement qu'il est Français, ami de Pierre Leroux et de George Sand, et qu'il a rédigé son texte « sur le sol où ont vécu les grands peintres dont [il] raconte l'histoire et apprécie les travaux ». Son livre, écrit-il,

aurait beaucoup perdu à être fait ailleurs. La présence d'un peuple et de continuelles relations avec lui expliquent mieux ses goûts, ses talents, ses ouvrages que les meilleurs commentaires. Je voyais sans cesse les figures, les habitudes, les logis, le ciel et la lumière, les champs et les bois, les lacs et les fleuves, les prés et le bétail, les lieux sauvages et le morne océan qui donnent à son génie une seconde existence. J'écoutais parler autour de moi l'idiome que proféraient ses vieux artistes<sup>33</sup>.

Livre d'un Français sur l'art belge, qui enracine l'idée de nation dans une tradition artistique et met en avant ses positions idéologiques et littéraires, cet ouvrage définit, dans les « prolégomènes » qui font suite à l'avertissement, le « génie flamand » comme celui qui a choisi, non la voie de l'idéal, mais celle de la vérité: il « observe et retrace dans ses moindres détails, l'aspect ordinaire des choses, l'homme et la bête, l'élément et la plante; la terre et le ciel gardent sous sa main la physionomie que nous leur connaissons. L'exactitude de ses images compose la plus grande partie de son attrait ». Son genre de prédilection est le paysage, parce que c'est là que « la nature ne supporte pas le travail de l'imagination ». L'école italienne et l'école flamande constituent ainsi deux pôles opposés de l'art, respectivement fondés sur le « dogmatisme » et sur « l'empirisme », entre lesquels l'art espagnol trace une « route moyenne » qui cultive à la fois « le genre et l'histoire, l'idéal et le réel », et en littérature, «



Charles-François Daubigny (1817-1878), *Marécage, temps de pluie*, ca.1850, huile sur toile, 38,5 x 67 cm. BAL - Musée des Beaux-Arts de Liège, inv. BA.AMC.050.1887.21253 (AM 229/16)





Jules Dupré (1811-1889), *Autoportrait de l'artiste*, 1875, huile sur toile, 45,5 x 38,5 cm. L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, inv. 2010.0.159

la grande poésie et le roman satirique, le drame et la scène de mœurs ». Dans cette histoire de l'art qu'il s'agit d'écrire, l'auteur a pour projet de dégager des « éléments généraux » et des « phases » dans un style national qui harmonise la vie présente, dans ses multiples aspects, au passé de la tradition artistique flamande et hollandaise.

Étienne-Joseph Théophile Thoré (1807-1869 MH)<sup>34</sup>, inspiré lui aussi par le socialisme de Pierre Leroux, avait préconisé dès 1846 « l'étude de la nature, l'étude de la tradition ou des anciens maîtres, et l'inspiration personnelle de l'artiste », et défendu « le sentiment de la nature » dans sa lettre-préface au Salon de 1847, parue dans le *Bulletin de l'alliance des arts*, « une agence centrale pour l'expertise, la vente, l'achat et l'échange des bibliothèques, galeries de tableaux et collections d'art » dont il était codirecteur avec Paul Lacroix : « Le commencement de l'art, c'est le sentiment de la nature et la passion de la beauté. Mais il n'y a rien de plus rare que l'indépendance et l'originalité des impressions. Regarder simplement autour de soi est déjà une rareté insigne ». Depuis 1855, il avait adopté le pseudonyme de W. Bürger, écrivant dans la presse et les revues de Belgique (*Revue universelle des arts* fondée en 1855 par Paul Lacroix et *L'Indépendance belge*) et de France (*L'Artiste*, *La Gazette des Beaux-Arts*, fondée en 1859 par Charles Blanc) ainsi que dans la *Revue germanique*, fondée par des Alsaciens dans les années 1850 pour renforcer les relations franco-allemandes). Il fut l'auteur d'un guide des *Musées de la Hollande*<sup>35</sup> (1858), où il reprenait à Michiels la grande opposition entre l'art, d'une part, les « nations latines » (l'Italie et la France), qui sont « au double sommet de l'Église et de la cour, bien au-dessus des fidèles et des sujets », et la peinture hollandaise, proche de la vie familière et familiale, du « citoyen en action pour la chose publique », apte à évoquer aussi bien les « classes distinguées » que les « classes laborieuses ou les classes excentriques ». Il énumère les nombreuses facettes de cet art dont les peintres « ont représenté le milieu où s'agite la vie commune, les mers et les plages », « les canaux et les ruisseaux », « les villes, places et rues où la population circule avec toute sa variété. Partout l'animation, la vie présente, qui est aussi la vie éternelle, l'histoire du peuple et du pays ». La peinture hollandaise prend ainsi la portée d'un modèle esthétique démocratique dont les enjeux sont également politiques et religieux, et qui contrecarre les « règles italiennes », seules reconnues officiellement en France : « tous les livres français » s'accordent à « caractériser avec un souverain mépris cette école étrangère aux règles italiennes, et qui a l'insolence d'interpréter la nature avec un sentiment particulier. M. Fortoul surtout (l'ancien ministre de Napoléon III) a merveilleusement formulé cette antipathie mystagogique contre le naturalisme très-humain de l'école hollandaise »<sup>36</sup>. Avec les italiques d'un néologisme, le mot « naturalisme » avait trouvé, par référence à la peinture hollandaise, son acception artistique sous la plume d'un républicain, qui avait choisi son pseudonyme symbolique de « Bürger », dans un contexte militant, et dont l'exil l'avait conduit en Suisse, en Angleterre et en Belgique de 1849 à l'amnistie de 1859. Thoré-Bürger avait ensuite rendu compte de l'Exposition universelle de 1867 en adoptant un point de vue européen plutôt que national de manière à situer l'école française comme un art du paysage : « Tout ce qu'ils appellent « de la grande peinture » est banal et insignifiant. [...] L'école française ne marque vraiment que par le paysage, où elle est première, et par les sujets familiers, où l'Angleterre d'abord, et aussi la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, rivalisent avec elle. L'Angleterre a même plus d'humour, l'Allemagne a plus d'observation, la Belgique et la Hollande ont plus de naturel »<sup>37</sup>. Ce changement d'échelle dans la géographie artistique, répondant à l'Exposition universelle qui « montre aux étrangers un ensemble des écoles contemporaines, et c'est cette comparaison qui est intéressante et instructive »<sup>38</sup>, est particulièrement intéressant. Sa défense du naturalisme s'ancrait dans celle de Rembrandt, de Hals, et de Vermeer, qu'il faisait redécouvrir aux lecteurs de *La Gazette des Beaux-Arts* en 1866. Il était activement impliqué dans le marché de l'art en tant que conseiller de collectionneurs et publiait des articles sur les grandes collections belges, anglaises ou néerlandaises. Tous ces critiques, quelles que soient leurs idées politiques, s'intéressent aux rapports entre l'art, la modernité et les mœurs



ou le milieu. C'est aussi le cas d'Ernest Chesneau (1833-1890 MC)<sup>39</sup>, secrétaire de rédaction de la *Revue européenne* (1861), puis critique d'art pour *Le Constitutionnel* (1863-1869). Il venait d'être l'auteur du rapport de l'Exposition universelle de 1867 pour les Beaux-Arts et publia en 1868 *Les Nations rivales dans l'art* et serait un défenseur des arts décoratifs et du japonisme ; il devait faire une tournée de conférences à Bruxelles et Anvers après Sedan. Sa démarche le rapprochait d'Hippolyte Taine, dont il se détourna finalement. Taine figure aussi, avec une erreur de prénom<sup>40</sup>, parmi les membres d'honneur à pressentir pour la Société libre. Il s'intéressait, dans ses leçons à l'École des Beaux-Arts (où il avait succédé en 1864 à Viollet-le-Duc) qui devaient être publiées sous le titre de *Philosophie de l'art*, à « l'effet de l'état des mœurs et des esprits sur les beaux-arts » sur les œuvres d'art, et traverse toute la civilisation européenne, depuis les Grecs jusqu'aux Hollandais<sup>41</sup> ; et il venait d'énoncer sa méthode et sa théorie de la race, du moment et du milieu dans la préface à *l'Histoire de la littérature anglaise*<sup>42</sup>.

### • • • • • « Le réalisme a reçu le nom de Courbet »

La liste dressée par Camille Van Camp, qui dut être mise en œuvre seulement en partie<sup>43</sup> n'en reste pas moins une source de premier ordre pour appréhender l'horizon intellectuel et artistique de la Société libre des Beaux-Arts dans un contexte franco-belge où la tradition de la peinture hollandaise importe fortement. La prégnance du réalisme et du naturalisme s'affirme dans la place de premier plan qu'occupe Gustave Courbet. Cette prééminence répond à la posture du maître d'Ornans qui a voyagé en Belgique, où il avait exposé et vendu ses tableaux, y compris ceux qui faisaient scandale à Paris, comme ce fut le cas du *Retour de la conférence*, œuvre à propos de laquelle Proudhon avait pris en 1863 la défense du peintre. Son traité, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, est un texte inachevé, publié *post mortem* en 1865, l'année même où Courbet peint son portrait en hommage au philosophe qui rapproche l'art naturaliste hollandais du réalisme du peintre. Il examine la peinture hollandaise dans le chapitre « La Réforme : l'art s'humanise », où il cite longuement Thoré-Bürger<sup>44</sup>, dans un passage qui commence en termes qu'il s'approprie totalement : « la vie, la vie vivante, dit un de nos plus habiles critiques d'art, l'homme, ses mœurs, ses occupations, ses joies, ses caprices, tel est le caractère de l'école hollandaise dans son ensemble ; j'ajoute, sans crainte d'être démenti par l'auteur, de l'école humanitaire, rationnelle, progressive et définitive »<sup>45</sup>. Au terme de son développement, il introduit un parallèle entre la réception de l'art hollandais et celle de Courbet : « Aussi cet art rénovateur fut-il méconnu jusqu'à nos jours : l'espèce de répulsion qu'éprouvent aujourd'hui tant de gens pour les tableaux de Courbet n'est que la conséquence de celle qui s'attacha d'abord aux Hollandais, ses devanciers et ses maîtres »<sup>46</sup>. Proudhon défend la forme d'art que représente Courbet : au lieu « d'un idéalisme emprunté », « la spontanéité d'origine », les « qualités de l'indigénat »<sup>47</sup>, terme-clé mis en avant par Castagnary, et un art synthétique qui est, « comme la nature elle-même, tout à la fois réaliste et idéaliste »<sup>48</sup>.

La référence à Courbet, ainsi annoncée, se précise quelques chapitres plus loin, lorsque Proudhon, en disciple de Hegel, autre défenseur de la peinture hollandaise, rappelle la succession dialectique des mouvements artistiques qui s'opposent l'un à l'autre depuis la Révolution française : les romantiques contre les classiques ; puis, « contre les romantiques eux-mêmes », « une nouvelle école, nommée d'abord *réaliste*, que d'autres proposent de nommer *naturaliste*, et qui évidemment n'a su encore se déterminer et se définir »<sup>49</sup>. « Puisque le réalisme a reçu le nom de Courbet »... , le philosophe admet de centrer son analyse sur cet artiste « initiateur »<sup>50</sup>, quoiqu'il soit hostile par principe au culte du grand homme<sup>51</sup>. Et c'est alors qu'il précise « l'indigénat » de Courbet pour le différencier des hollandais : « On a dit de Courbet qu'il ne faisait que continuer le naturalisme hollandais. Cela est vrai dans une certaine mesure ; ce serait un préjugé fâcheux contre Courbet s'il ne descendait de personne, s'il ne continuait rien dans l'humanité. Mais Courbet est un Français du Jura, non un Hollandais du Zuydersee ; il est né catholique et n'a rien du protestantisme (...). Évoquant *Les Paysans de Flagey revenant de la foire* (répétition de 1855 environ d'après le tableau de



Gustave Courbet (1819-1877), *Marine - temps d'orage*, 1906, huile sur toile, 30 x 45 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles, don Fritz Toussaint, inv. FT 27

1850, huile sur toile, Besançon, Musée des Beaux-Arts, 205 x 275 cm), il donne une définition du naturalisme qui en résume les principaux traits, à savoir la « nature », la « vérité », la « naïveté », l'aspect du « daguerréotype », et l'absence apparente de style :

Nous sommes loin ici des paysans adonisés de Léopold Robert, plus loin encore de ces fiers républicains que Rembrandt et Van der Helst ont représentés, l'un dans *La Ronde de nuit*, l'autre dans *Le Banquet des arquebusiers*, et sur lesquels, tout en conservant la ressemblance des personnes et des types, ils n'ont pu s'empêcher de répandre un certain reflet de gloire, transporté de la face des dieux. Ici nulle pose, nulle flatterie ; pas le plus léger soupçon d'une figure idéale. Tout est vrai, saisi sur nature ; non que je veuille dire que les figures soient des portraits ; mais elles sont telles que vous croyez les avoir rencontrées partout ; la scène enfin, dans son ensemble et ses détails, est d'une vérité, d'une naïveté telle, que vous êtes tentés d'accuser le peintre d'avoir totalement manqué d'invention et de vous avoir donné un daguerréotype pour une oeuvre d'art. Mais arrêtez-vous un instant sur ce réalisme aux apparences vulgaires, et vous sentirez bientôt que sous cette vulgarité se cache une profondeur d'observation qui est, selon moi, le vrai point de l'art. Il en est de la simplicité des grands peintres comme de celle des grands écrivains ; rien de plus facile au premier coup d'œil ; il n'y a qu'à parler comme tout le monde ; essayez-en, et vous verrez, comme dit la chanson, si vous réussirez<sup>52</sup>.

Tous ces caractères, Courbet les partage avec « l'école française », car le « génie » est une « pensée collective grandie par le temps » : « l'école française va dans la même direction que Courbet, sans que ni lui ni elle, peut-être, l'aient su. C'est par la peinture de paysage et d'animaux qu'elle revient à la nature et aux choses de la démocratie. Il suffit de citer les noms les plus connus : Rousseau, Fromentin, Daubigny, Corot, Barye, Rosa Bonheur, Marilhat, Millet, Brion »<sup>53</sup>. Proudhon tire ainsi Courbet, le héros de son livre, de sa pose d'isolement splendide, celle de *La Rencontre*, pour le réinsérer dans l'art français de son temps, à côté de l'école paysagiste et des peintres de Barbizon, de l'art animalier (Barye, Bonheur), du réalisme folklorique (Brion).



James Abbott McNeill Whistler (1834-1904), *Pont de Putney*, 1879, gravure, 13,2 x 20,7 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.89552 folio



James Abbott McNeill Whistler (1834-1904), *Amsterdam, le port*, ca.1890, crayon sur papier, 8 x 11 cm. Musée franco-américain du Château de Blérancourt, inv. CFA B 84 9



• • • • • « Retour au pays » : l'exemple des enterrements



Gustave Courbet (1819-1877), *Un enterrement à Ornans*, 1849, fusain sur papier, 37 x 95 cm. Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D3980



Félicien Rops (1833-1898), *Un enterrement au pays wallon*, 1863, lithographie, 35 x 65 cm. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au musée Rops, Province de Namur, inv. PER E 169.1.CF

Exposé en 1868-1869, en même temps que *La Buveuse d'absinthe* (1865), à la première exposition de la Société libre des Beaux-Arts, *Un enterrement au pays wallon* (1863) est une grande lithographie, à caractère de manifeste artistique, composée en réponse à l'art de Gustave Courbet, par le jeune Félicien Rops, âgé d'une trentaine d'années, qui a fait sa connaissance en 1861. Le titre l'indique, tout autant que la composition, le thème iconographique, et même la présence d'une explication relatée par l'artiste lui-même.

*Un enterrement à Ornans* est l'envoi majeur de ce que Michael Fried a appelé les « œuvres de la percée » de Courbet, celles des grands tableaux de figures qu'il réunit ensuite dans son exposition personnelle en marge de l'Exposition universelle de 1855, et qui l'ont fait reconnaître autant comme le chef de file du réalisme, selon la lecture de Champfleury, que comme un peintre « démoc-soc », selon l'appréciation de Claude Vignon. Courbet présente au spectateur toute la communauté de sa petite ville qui apparaît en plein air, au nouveau cimetière d'Ornans, autour d'une fosse ouverte. Le registre d'entrées au Salon développe le titre du tableau dans une version autographe dont tous les mots comptent : *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans* ; le livret du Salon transcrit ce titre avec une faute de frappe, sous une forme abrégée : *Un enterrement à Ornus*. Au lieu du succès escompté, c'est le scandale auprès du public et des critiques, ce qu'accompagnent les premières caricatures. On se rit du nez des bedeaux, et seules les pleureuses apparaissent acceptables dans cet « enterrement carnavalesque », exposé au salon carré. Chacun des participants a posé dans l'atelier d'Ornans, et Jean-Luc Mayaud a retrouvé l'identité de chacun des modèles. Mais la composition a aussi la valeur allégorique de la représentation d'un microcosme social.

Rops avait aussi commencé par caricaturer les œuvres de Courbet qui, après avoir visité la Belgique en 1846 et 1847, en 1851, présentait à l'Exposition générale des Beaux-Arts de Bruxelles, *Les Casseurs de pierre* sous le n°238 et *Le Violoncelliste* (le bassiste) sous le n°239. La caricature associait la dérision à l'hommage, et prouvait combien Courbet attirait son attention comme celle des visiteurs. La grande lithographie *Enterrement au pays wallon*, le fut de manière plus explicite, par une forme d'appropriation thématique et stylistique, au moment où Rops, qui s'affirmait dans les arts graphiques par l'exercice, appris à Paris, de l'eau-forte, évoluait en lithographie de la caricature au réalisme, et du dessin de presse satirique à la manière du *Charivari* vers le « tableau » lithographique. Le traitement graphique est remarquable, tant pour les visages de ce portrait de groupe - tradition hollandaise - aux visages affligés rendus par facettes. La composition de Rops peut se comprendre comme une transposition locale du schéma de l'enterrement, initié par Courbet, à un autre terroir, selon le principe naturaliste de ce que Castagnary dénomme « l'indigénat » : l'œuvre marque la revendication du « retour au pays », selon le titre d'une autre toile de Courbet dont la carrière se jouait entre Paris et sa province natale, la Franche-Comté, comme celle de Rops entre la Belgique et Paris. Le peintre propose une forme d'art à caractère documentaire, tout à la fois anthropologique et métaphysique, par la mise en scène des rituels collectifs et religieux de l'enterrement, qui marquent le retour à la terre pleuré par une assemblée de proches. Il associe étroitement le pays, le paysage, les portraits et la couleur locale des costumes, et des accessoires de la procession qui s'est arrêtée pour faire cercle autour de la fosse.

• • • • • Lettre de Félicien Rops à Charles de Coster, avant 1863 <sup>54</sup>



Félicien Rops (1833-1898), *Un enterrement au pays wallon*, études, c.1863, crayon noir et encre noire sur papier, 54,5 x 73,5 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.IV. 603 plano rés.



Quelques mots en courant, mon cher Karl, pour me soulager de tous mes ennuis, et pour que tu me répondes une de ces bonnes lettres toniques, comme tu sais en écrire, toi qui est (sic) un si vaillant méprisant.

J'enrage, et je m'en fiche en même temps : tous ces journaux catholiques m'accusent d'avoir fait : « une page anti-chrétienne » en dessinant Un enterrement au pays wallon. Du diable si j'y ai pensé ! Il est toujours vexant de ne pas sentir sa pensée comprise, et de ne pouvoir dessiner la face apoplectique d'un bon curé de province et quelques bonnes têtes de suiveurs d'enterrement, sans s'entendre accuser d' « attaquer la religion », ou de saper les bases de la société et de la constitution que l'Europe nous envie. J'en ai assez de ces bégueuleries et, un de ces jours, je leur en montrerai d'autres. Voici la genèse de cette lithographie terrifiante sur laquelle on appelle les foudres de Dieu le père.

J'étais à Namur, ne sachant que faire. L'idée d'aller aux Fonds d'Arquet m'est venue. Tu ne connais pas les Fonds d'Arquet ? Une merveille ! Un éboulis de roches grises et jeunes, des orchidées « tout plein », et personne ! Les gens graves ne s'aventurent pas en pareil lieu ! Ils vont « au Casino » boire de la bière de Louvain ; les riches prennent une « bavaroise » ! Toutes les voluptés ! – Et les Fonds d'Arquet se trouvent là, tout près, à quatre pas de cette belle Porte de fer, que des crétins veulent, dit-on, démolir, pour faire un boulevard naturellement !

En chemin je rencontre un enterrement. J'ai toujours eu un faible pour les enterrements. On porte à bras, à Namur, et les porteurs ont des capes noires à collet jaune, légués par

l'Espagne, qui font de belles notes sur les gris des routes. C'était un enterrement triste, celui-là ; c'est rare. Derrière le cercueil recouvert d'un drap riche, avec des têtes de mort, en vrai or, suivait un petit garçon blond, de ce blond fade né des cours de récréation sans air et des verbes copiés dix fois en punition d'un sourire. C'était lui, le pauvre, qui menait [menait] le deuil, avec son petit nez rouge et de grosses larmes à travers les cils. A ses côtés, digne et protectant, ambulait un monsieur, le « mon oncle » ou le tuteur légal. En grand deuil aussi, le monsieur, ayant engraisé depuis lors, et ne mettant son habit que le jour du Te Deum de la fête des Rois, et pour aller à la redoute de M. le Gouverneur. Un gros curé goutteux, avec les bras tombant sur les boucles de ses souliers, deux prêtres psalmodiant, lugubrement grotesques, encore enlumés par la digestion dérangée, une bedeau avec de l'ouate dans les oreilles, deux membres mâle et femelle de quelque congrégation, un enfant de chœur et un chien, c'est tout. Au cimetière, en plus, le vieux fossoyeur « buveur de goutte » Tout cela bredouillant ne manquait pas de lugubre et de drôlerie sinistre, sous un ciel gris, et cependant avec des échappées de lumières plus lumineuses que les blancs bleus des surplis. L'enfant de chœur, pendant les derniers oremus, aspergeait le chien, et les porteurs buvaient le pequet de circonstance. Cela m'a plu. Je l'ai dessiné sur une grande pierre lithographique, et voilà.

Si on avait enterré M. le bourgmestre avec son claque et son habit brodé par le même ciel, et avec les mêmes gueules en surplis, il est probable que j'eusse tracé cet ensemble avec le même plaisir.



<sup>1</sup> Camille VAN CAMP, Société libre des Beaux-Arts. <sup>1</sup><sup>ère</sup> année sociale commémorée le 1<sup>er</sup> mars 1868. Liste des membres. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archive de l'Art contemporain en Belgique, 112.200/3.

<sup>2</sup> Camille VAN CAMP, brouillon du manifeste de *L'Art libre*, avant 15.12.1871 apostille : « Manifeste de l'Art libre 1871 ». Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archive de l'Art contemporain en Belgique, 3230.

<sup>3</sup> Lettre d'Alfred Verwée à Gustave Courbet, 6 avril 1869, conservée à la BNF, citée d'après Anne PINGEOT, Robert HOOZEE (dir.), *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 154.

<sup>4</sup> Flameing (pour Flameng), Jacmart (pour Jacquemart), Ribaut (pour Ribot), Roibet (pour Roybet).

<sup>5</sup> « Paris » suivi de nombreux « id. » et réitéré lorsqu'un autre lieu a été précisé, comme « Munich » (Wagner MH), « Hollande » (Israëls, Jongkind, Cavalier MH, Jakerkoff MC, Maris indiqué comme MH et MC) et Londres (3 MC, aucun MH indiqué mais Whistler est dans la liste).

<sup>6</sup> Au sein des MH se trouvent également deux personnes de Hollande et une de Munich.

<sup>7</sup> Leur nombre est en fait beaucoup plus important, car beaucoup, dans les deux catégories, sont peintres-graveurs.

<sup>8</sup> Théodore Rousseau (1812-1867) manque à la liste, car il est mort en décembre de l'année précédente. L'école de Barbizon n'a été dénommée comme telle qu'en 1890, par le titre du livre *Barbizon School of Painters* de David Croal Thomson, le premier directeur de la Goupil Gallery de Londres (1885-1897), et le fondateur de la Barbizon House (1918-1924), où étaient vendues l'école de La Haye avec celle de Barbizon : « Barbizon is a village on the western outskirts of the forest of Fontainebleau, thirty miles south-east from Paris, where Rousseau, Diaz, and Millet lived for many years, and where Corot and Daubigny sometimes visited. All these artists were of one group, and we have chosen the term in the belief that while it is not free from question, it is the best title that can be found for this school of artists ». David Croal THOMSON, *Barbizon School of Painters*, Londres, Chapman and Hall, 1891, p.14.

<sup>9</sup> Il s'est rendu célèbre par *Les Glaneuses, Courrières (Pas-de-Calais)*, 1854, toile, 92,7 x 137,8 cm, National Gallery of Ireland Dublin, Exposition universelle de 1855, n°2628. Sur la formation artistique de Jules Breton en Belgique, voir Annette BOURRUT-LACOUTURE, *Jules Breton. La Chanson des blés*, Paris, Somogy et Arras, Musée des Beaux-Arts, 2002, p. 39-44.

<sup>10</sup> Il s'est fait reconnaître par *La Récolte de pommes de terre pendant l'inondation du Rhin en 1852*, Alsace, 1852, toile, 98 x 132 cm. Musée des Beaux-Arts Nantes, Salon de 1853, n°180.

<sup>11</sup> Chef de file des néo-grecs devenu professeur à l'École des Beaux-arts et gendre du marchand d'art et d'estampes Léon Goupil.

<sup>12</sup> Louis Martinet (1814-1895) permit à Rousseau, Manet et Whistler d'exposer dans sa galerie, entre autres.

<sup>13</sup> Fondée par l'imprimeur Auguste Delâtre (1822-1907) et l'éditeur-marchand Alfred Cadart. Janine BAILLY-HERZBERG, *L'Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle. La Société des Aquafortistes 1862-1867*, Paris, Léonce Laget, 1972, 2 vol.

<sup>14</sup> Et maintes fois réédité : la sixième édition, préfacée par Charles Blanc, paraît en 1897.

<sup>15</sup> Michel MELOT, *L'Œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jong-*

*kind, Millet, Théodore Rousseau*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1978.

<sup>16</sup> Léon ROSENTHAL, « Aquafortistes réalistes », in *La Gravure*, Paris, H. Laurens, 1909, p. 360.

<sup>17</sup> Après une publication illustrée de photographies en 1859, vient *L'Œuvre complet de Rembrandt, catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures, orné de bois gravés et de 42 eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte*, Paris, Gide, 1859.

<sup>18</sup> Ségolène LE MEN et David SCOTT, « Philippe Burty et la genèse du livre de peintre : *Sonnets et Eaux-fortes* », in *Iconotextes* (actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand sous la direction d'Alain Montandon et de Michael Nehrllich), Paris, Ophrys, 1990, p. 39-58.

<sup>19</sup> Lettre de Rops à Philippe Burty, slnd [ca septembre 1868], citée d'après Félicien Rops, *Mémoires pour nuire à l'histoire artistique de mon temps & autres feuilles volantes. Choix de textes, notes et lectures d'Hélène Védrine*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998, p. 73-75.

<sup>20</sup> Catherine MÉNEUX, *La Magie de l'encre. Félicien Rops et la Société internationale des Aquafortistes (1869-1877)*, Anvers, Pandora, 2000 (catalogue de l'exposition homonyme présentée à Namur, au Musée Félicien Rops, Province de Namur, du 7 octobre au 3 décembre 2000). L'auteur remarque la présence de l'album de la Société internationale des Aquafortistes dans le portrait de groupe de la Société libre des Beaux-Arts par Edmond Lambrichs où sont également mises en évidence les deux revues, qui en sont devenues les organes : *L'Art libre et L'Art universel*, p.13-14.

<sup>21</sup> John SILLEVIS, « Die Schule der Natur », in Christoph HEILMANN, Michael CLARKE et John SILLEVIS (dir.) *Corot, Courbet, und die Maler von Barbizon « les amis de la nature »*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1990, p. 40-48 (catalogue de l'exposition présentée à Munich, Haus der Kunst, du 4 février au 21 avril 1990).

<sup>22</sup> Camille LEMONNIER, « Galerie Durand-Ruel. Recueil d'estampes à l'eau-fortes », in *L'Art universel*, 1<sup>er</sup> janvier 1874, p. 190.

<sup>23</sup> *Collection Faure. Catalogue de tableaux modernes composant la collection de M. Faure dont la vente aura lieu Boulevard des Italiens, n°26 le samedi 7 juin 1873 à trois heures. Commissaire-priseur Me Charles Pillet 10 rue de la Grange-Batelière/ Expert M. Durand-Ruel 16, rue Laffitte*. Paris, typ. Pillet fils aîné, Eaux-fortes imp A. Salmon frères, 1873.

<sup>24</sup> Collection Laurent-Richard. Catalogue de tableaux modernes et de tableaux anciens composant la collection Laurent-Richard dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, salles n°8 et 9, les jeudi 23, vendredi 24 et samedi 25 mai 1878. Maître Ch. Pillet Commissaire-priseur. Experts : M. Durand-Ruel/ M. Georges Petit/ M. Féral peintre-expert 14 rue du Faubourg-Montmartre chez lesquels se trouve le présent catalogue. Exposition particulière le mardi 21 mai 1878, publique le mercredi 22 mai 1878 (préfaces de Charles Blanc et d'Émile Bergerat, gravures à l'eau-forte). Voir Ségolène LE MEN, « Le Trait d'union entre la peinture et la gravure : Millet et l'eau-forte de reproduction dans les années 1860 et 1870 », in *48/14. La Revue du Musée d'Orsay*, n°30, automne 2010, p. 56-73.

<sup>25</sup> Harrison & Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle* [1965], préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991.

<sup>26</sup> Théophile THORE, « Galerie de M. le comte de Morny », in *L'Artiste*, série 4, X, 1847, p. 51-54.

<sup>27</sup> Voir la notice par Laurent HOUSSAIS in *Dictionnaire des historiens de l'art de l'INHA* : <http://www.inha.fr/spip.php?article2544>

<sup>28</sup> Théophile SYLVESTRE, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*.

*Études d'après nature par Théophile Silvestre. Illustrée de 11 portraits pris au daguerréotype et gravés sur acier*, Paris, Blanchard, s.d. [1856]. Les portraits d'artistes, mêlant l'homme et l'œuvre, sont ceux de Horace Vernet, Ingres, Eugène Delacroix, Corot, Chenavard, Decamps, Barye, Diaz, Courbet, Préault, Rude.

<sup>29</sup> Les « artistes vivants », évoqués d'après nature par un contemporain, répondent à la notion d'« art vivant » qu'énonce Courbet pour résumer le projet d'abattre les frontières entre l'art et la vie, dans le manifeste diffusé le 28 juin 1855 à propos de son exposition qui se tient en marge de l'Exposition universelle.

<sup>30</sup> Patricia MAINARDI, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, 1987.

<sup>31</sup> Il était aussi un critique polygraphe ayant composé des *Études sur l'Allemagne, renfermant une histoire de la peinture allemande*, ainsi qu'une *Histoire des idées littéraires en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, et un ouvrage sur l'Angleterre. Voir la notice de François-René MARTIN sur le site de l'INHA : <http://www.inha.fr/spip.php?article2457>

<sup>32</sup> Alfred MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Bruxelles, Librairie ancienne et moderne des arts Vandale, 1845.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Gustave LARROUMET, « L'Art réaliste et la Critique, I. Théophile Thoré », in *Revue des deux-mondes*, 1892, VI, p. 801-842 ; Pontus GRATE, *Deux critiques d'art de l'époque romantique : Thoré-Bürger et Gustave Planche*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959 ; Suzman Frances JOWELL, « Politique et esthétique : du Citoyen Thoré à William Bürger », in Jean-Paul BOUIL-LON (dir.), *La Critique d'art en France, 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26, 27 mai 1987*, Saint-Étienne, université de Saint-Étienne, 1989, p. 25-41. Voir la notice de Frances JOWELL sur le site de l'INHA : <http://www.inha.fr/spip.php?article2551>.

<sup>35</sup> *Musées de la Hollande*, par W. BÜRGER [Thoré], Paris, J. Renouard, 1858.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>37</sup> « Exposition de 1867 », in *Salons de W. Bürger, 1861-1868, avec une préface par T. Thoré. Portrait de W. Bürger gravé par Flameng*, Paris, Librairie de Vve Jules Renouard, 1870, tome II (salons parus dans *L'Indépendance belge* et *Le Temps*), p. 361.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>39</sup> Voir la notice par Philippe SAUNIER sur le site de l'INHA : <http://www.inha.fr/spip.php?article3467>

<sup>40</sup> L'initiale est la bonne mais le prénom indiqué est « Henri ».

<sup>41</sup> Hippolyte TAINÉ, *Philosophie de l'art*, tome I, 7<sup>e</sup> éd., Paris, Charpentier, 1895, p.10

<sup>42</sup> Voir Antoine COMPAGNON, « Taine : philosophie de l'art ou philosophie du musée », in Matthias WASCHEK (dir.), *Relire Taine*, Paris, Ensba/Musée du Louvre, 2001, p. 11-49. Mary MORTON, « Art History on the Academic Fringe : Taine's Philosophy of Art », in Elizabeth MANSFIELD (dir.), *Art History and its Institutions : Foundations of a Discipline*, Londres, Routledge, 2002, p. 215-228.

<sup>43</sup> Dans ses souvenirs, Camille Lemonnier a énuméré à son tour les membres d'honneur ayant accepté ce titre, ce qui corrobore en grande partie les orientations de la liste initiale et indicative, source exceptionnelle parce qu'elle nous transmet une représentation mentale de ce qui constituait pour les fondateurs de la Société son réseau artistique et intellectuel hors de Bruxelles : « De France et de Hollande étaient venus des encouragements précieux. Corot, Millet, Daumier, Courbet, Daubigny, Gérôme, Th. Rousseau, Ch. Jacque, Em. et Jules Breton, Alf. Stevens, Léopold Flameng, L. [sic pour E ?] Guillaume, Ad. Schreyer, Jacquemart, Lalanne, Bonvin, A. Legros, Willem Maris, Bosboom, Rochussen, Ph. Burty, avaient accepté le titre de membres d'honneur ». Camille LEMONNIER, *Histoire des beaux-arts en Belgique*, Bruxelles, 1887, p. 131-132 (cité in Catherine MÉNEUX, *op.cit.*, p. 32). L'auteur se concentre sur les noms d'artistes, avec un certain flou puisqu'il inclut le patronage de Rousseau, disparu, mais tenu pour le maître de l'école de Fontainebleau, et fait erreur sur l'initiale du nom du sculpteur Guillaume.

<sup>44</sup> Les citations données plus haut ont été reprises par lui. Proudhon a rendu compte du livre de Thoré-Bürger qu'il connaissait bien.

<sup>45</sup> Pierre-Joseph PROUDHON, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale* [1865], Paris, Bibliothèque Charpentier, 1875, p. 86-88. Réédition préfacée par Puech en 1939, et fac-simile en 1979.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>48</sup> *Ibid.*,p.29.

<sup>49</sup> Lui-même l'appellera « critique », fin du chapitre XI. *Ibid.*, p.184.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.284.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.188-189.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 284-285.

<sup>54</sup> Transcription de : Maurice KUNEL, Gustave LEFEBVRE, *Correspondance de Rops*, Limal, 1942, vol. V, p. 22-23 (exemplaire unique conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique).





**R**

ops ou l'art d'être libre en société

Denis Laoureux





Félicien Rops (1833-1898), *La Chronique*, 1872, huile sur papier maroufflé sur toile, 99,5 x 58 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. P75

## ● ● ● ● ● ● ● Le vice-président Rops

Une lettre circulaire adressée le 15 mars 1876 aux membres de la Société libre des Beaux-Arts s'ouvre sur ces mots : « En assemblée annuelle tenue le 10 de ce mois, la Commission a décidé, en vue des absences de la ville, presque continuelles, de M. Félicien Rops, que les membres avaient à pourvoir à son remplacement ; en conséquence de quoi, M. Huberti, artiste peintre a été élu Vice-Président de la Société, à l'unanimité »<sup>1</sup>. Rops, qui était alors occupé par d'autres associations<sup>2</sup>, avait été averti par Edmond Lambrichs qu'un tel courrier lui serait adressé. Envoyée à la Villa Bella de Monte-Carlo où il séjourne à ce moment, cette lettre est intéressante à plus d'un titre.

Premièrement, ce document nous apprend que Rops a été nommé vice-président de la Société libre des Beaux-Arts en remplacement, en fait, de Charles Degroux décédé en mars 1870. Il accède à cette fonction en mai 1870 et envisage son action en ces termes : « Je tâcherai de compenser par le plus entier dévouement, & par les efforts que je ne cesserai de faire pour mener à bien notre œuvre commune, les qualités qui me manquent pour remplacer dignement l'homme de cœur & l'artiste que nous avons perdu »<sup>3</sup>. On se refuse à croire que le choix de nommer Rops soit fortuit : l'homme est connu de tous, l'artiste est reconnu par ses pairs et son engagement pour la modernité ne fait aucun doute.

La lettre circulaire du 15 mars 1876 nous apprend également que Rops est lui-même remplacé à la vice-présidence par Édouard Huberti, ce qui laisse supposer que la Société libre fut active au moins jusqu'à ce moment. Chronologiquement, la période d'activité de cette association se situe donc au minimum entre le 1<sup>er</sup> mars 1868, date de sa fondation, et 1876. Aucun document n'indique une poursuite des activités de la Société libre au-delà de 1876. Il faut dire que plusieurs sociétaires - notamment Louis Artan et Théodore Baron - avaient déjà intégré en 1876 le groupe La Chrysalide qui s'était formé sous la houlette de... Félicien Rops. Notre homme apprend donc avec soulagement qu'il sera remplacé avantageusement par Huberti et ne manque pas de le signaler à Lambrichs en réponse au courrier, personnalisé cette fois, que ce dernier lui avait écrit le 15 mars 1876 pour lui annoncer qu'en vertu de l'Article 17 des statuts de la Société libre des Beaux-Arts, l'Assemblée avait décidé, lors de sa réunion annuelle, de se choisir un nouveau vice-président<sup>4</sup>.

Pour Rops, cet interstice chronologique recoupe les années d'existence de la Société internationale des Aquafortistes qu'il avait fondée en 1869 et dont les activités furent fortement ralenties par la guerre franco-prussienne de 1870. Ce ralentissement a peut-être décidé Rops à accepter la vice-présidence de la Société libre des Beaux-Arts. Dans un même ordre d'idées, il est possible que l'implication de Rops ait pu diminuer au fur et à mesure que la Société internationale des Aquafortistes reprit ses activités à partir de 1874 environ<sup>5</sup>. Ajoutée à l'existence de La Chrysalide, cette reprise liée à la promotion de l'eau-forte put avoir pour conséquence que Rops se soit progressivement désinvesti de la vice-présidence de la Société libre des Beaux-Arts au point qu'il apparut comme nécessaire d'organiser son remplacement. Toujours est-il que les deux Sociétés se répondent sur plusieurs points.

D'une part, les deux Sociétés se rejoignent évidemment à l'endroit de ceux qui en furent les membres actifs. Il se trouve, en effet, que certains contributeurs des publications faites par la Société internationale des Aquafortistes en 1875 et 1876, comme Théodore Tschanner, Louis Dubois, Edmond Lambrichs, Eugène Smits, Louis Artan, sont également des membres actifs au sein de la Société libre des Beaux-Arts. Camille Van Camp est une figure clé dont le rôle est, aujourd'hui encore,

presque totalement inconnu. Il est à la fois secrétaire de la Société internationale des Aquafortistes et trésorier de la Société libre des Beaux-Arts.

D'autre part, la technique de l'eau-forte valorisée par la Société internationale des Aquafortistes a été aussi un outil de diffusion du réalisme qui se développe en peinture avec le soutien logistique de la Société libre des Beaux-Arts. En ce sens, l'eau-forte a pu apparaître aux sociétaires des Beaux-Arts comme le moyen auquel ils devaient recourir pour faciliter la diffusion de l'art contemporain, c'est-à-dire du réalisme. Rappelons que l'organisation des Salons triennaux prévoyait de sélectionner des tableaux afin de les faire reproduire en gravure pour en assurer la publicité. On est dès lors enclin à voir dans le prolongement de la Société libre des Beaux-Arts à travers la pratique de l'eau-forte une sorte de réponse, ou d'équivalence, au principe de transposition en gravure d'un tableau exposé au Salon et choisi par le jury d'admission.

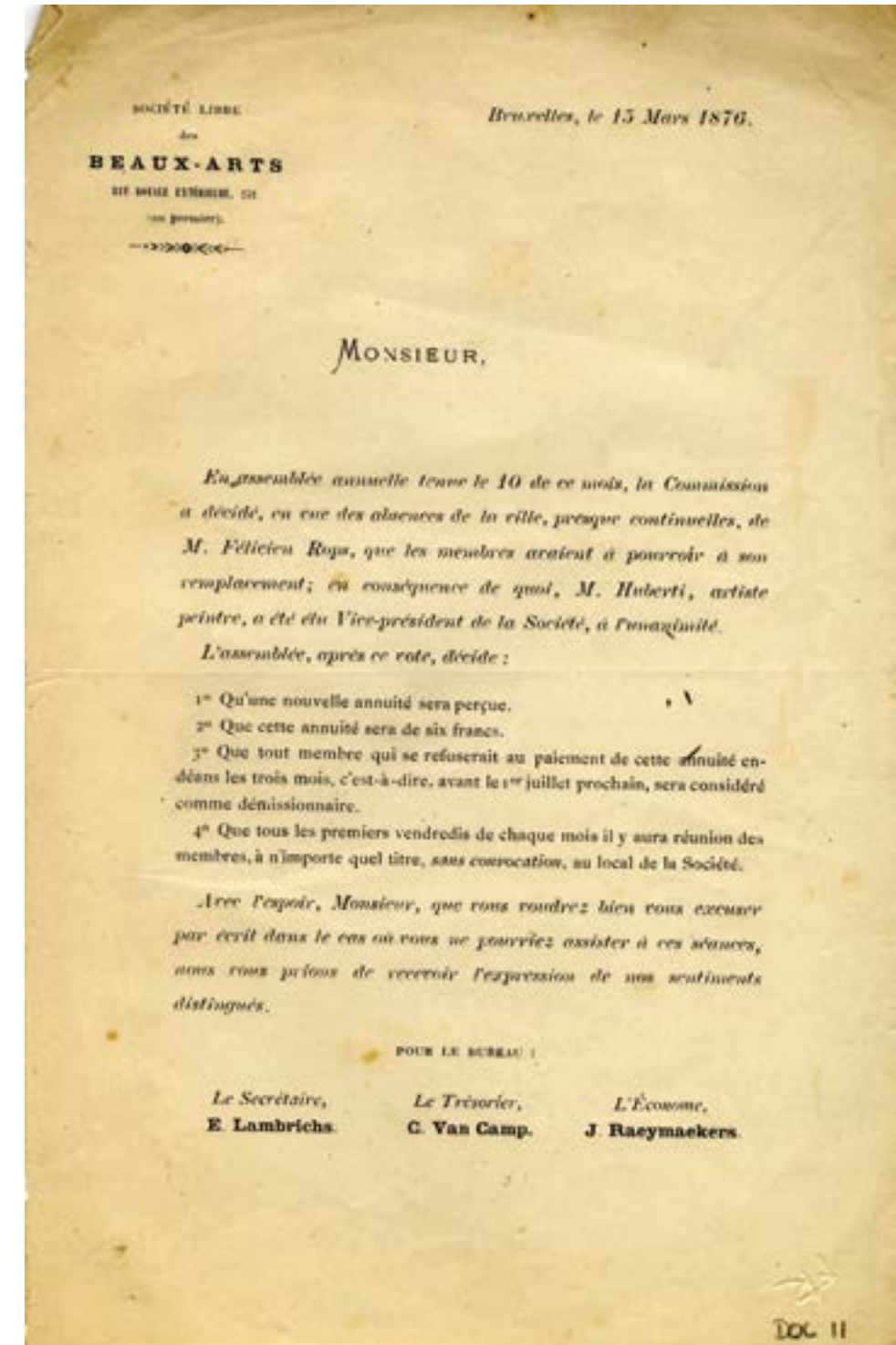
Un aspect supplémentaire important qui ressort de la lettre circulaire du 15 mars 1876 est que la Société libre des Beaux-Arts est une association organisée : structure hiérarchique dotée de statuts, rhétorique administrative, papier à en-tête, position théorique commune, soutien de la presse, réunion des membres, perception d'une cotisation annuelle. Libre, c'est-à-dire indépendante des dogmes esthétiques promus par les structures officielles de l'enseignement artistique, cette société, on le sait, s'est donné pour objet principal de soutenir les artistes engagés dans l'interprétation subjective du paysage<sup>6</sup>. Cosigné par quinze membres, le manifeste écrit par Van Camp et publié dans *L'Art libre* est l'expression théorique de cette adhésion collective au rendu libre et personnel de la nature. La Société libre des Beaux-Arts s'est explicitement et pleinement positionnée en faveur du réalisme qui s'est développé, en Belgique, à travers une dynamique de relations internationales parmi lesquelles se trouvent Gustave Courbet, qui séjourna en Belgique<sup>7</sup>, et James Abbott McNeill Whistler dont les *Twelve Etchings from Nature* de 1858 semblent avoir été exposées à Bruxelles en 1863<sup>8</sup>.

La Société libre des Beaux-Arts s'est construite en opposition à l'autorité du jury d'admission qui gouverne l'accès des artistes aux Salons triennaux rythmant la vie artistique belge. Le rejet de l'existence même d'un jury est le pendant logique de la liberté affichée dans l'exercice de la peinture. L'insurrection des sociétaires contre les commissions officielles nommées par l'État belge pour l'organisation des Salons triennaux est un aspect majeur des activités de la Société libre des Beaux-Arts. Celle-ci s'est ainsi donné pour objectif de soutenir ses membres dans leur volonté de faire apparaître aux cimaises des Salons triennaux une peinture réaliste qui se soustrait à « l'influence de l'autorité des positions officielles »<sup>9</sup>. En cela, il semble que la Société libre ait eu un fonctionnement apparenté à celui d'un groupe de pression.

## ••••• Un groupe de pression

Si le caractère organisé de la Société libre des Beaux-Arts est un élément qui apparaît clairement, ce qui demeure plus difficile à saisir avec précision, en revanche, c'est la nature exacte des actions menées concrètement dans le monde artistique belge, non seulement pour assurer la visibilité du réalisme en peinture, mais aussi pour soutenir les sociétaires engagés dans cette orientation artistique bien éloignée des conventions esthétiques enseignées dans les académies et valorisées dans les Salons.

La Société libre des Beaux-Arts a organisé quatre expositions en marge des Salons triennaux. Ceux-ci correspondent à l'Exposition générale des Beaux-Arts organisée chaque année soit à Bruxelles, soit à Anvers, soit à Gand. La première exposition a été



Lettre circulaire de la Société libre des Beaux-Arts, Bruxelles, 15 mars 1876. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. doc.11



montée dans les locaux du périodique *La Chronique* en 1868. Rops y expose son *Enterrement au pays wallon* (1863) et *La Buveuse d'Absinthe* (1865)<sup>10</sup>. Curieusement, les trois autres événements eurent lieu en 1872<sup>11</sup>. La mise en place d'un Salon privé organisé par les artistes accrochant eux-mêmes des tableaux étrangers aux normes esthétiques valorisées par le pouvoir d'État, constitue un fait majeur. C'est d'ailleurs pour pallier l'absence de reconnaissance symbolique octroyée par les commissions officielles que l'organigramme de la Société libre des Beaux-Arts fut doté d'une longue liste de vingt-quatre membres d'honneur parmi lesquels apparaissent les noms de Gustave Courbet, Jean-Baptiste Corot et Jean-François Millet. Parallèlement à la liberté prise par les sociétaires, on voit émerger une critique d'art prise en charge par des hommes de lettres qui privilégient la prise de position à la pratique du simple compte rendu à visée informative. Le mécanisme attribuant à la critique d'art le pouvoir de conférer à une image la qualité, le statut d'une production artistique, trouve ici, du moins pour la Belgique, son origine historique.

Sans diminuer l'importance de ces premières manifestations artistiques organisées en marge des prérogatives de l'État belge, il faut tout de même reconnaître qu'au final, en huit années d'existence, seules quatre expositions furent organisées. En soi, c'est peu de choses, surtout que la première exposition, celle de 1868, montée dans les locaux de *La Chronique*, fut confidentielle. On ne peut pas dire non plus que les quarante tableaux de l'exposition ouverte à l'ancien Hôtel d'Assche le 1<sup>er</sup> mars 1872 rivalisent, en termes d'ampleur de corpus, avec les milliers d'œuvres accrochées aux cimaises des Salons triennaux. Bref, l'important est ailleurs.

D'abord, il est intéressant de noter que, dans *L'Art libre*, Liesse prend soin de distinguer une "exposition", qui rassemble un corpus cohérent et restreint, d'un "salon" qu'il voit comme une accumulation aussi massive que désordonnée. L'accrochage est ici pensé en termes d'image globale où les tableaux sont placés de sorte à se répondre sans aucune approche hiérarchique de la cimaise<sup>12</sup>. Cette absence de hiérarchie dans le placement des tableaux vise aussi à annihiler les avantages mercantiles que les peintres espèrent obtenir en étant placés à la rampe.

Ensuite, à la différence des Salons triennaux, les expositions de la Société libre des Beaux-Arts ont une autre finalité que celle de montrer de la peinture. Les expositions de la Société libre ont un objectif social à l'image des schémas iconographiques que les peintres, en particulier Degroux, empruntent à la réalité de leur temps. À la mise en scène de la misère sociale dans des tonalités volontairement assourdies répond ainsi la finalité philanthropique des événements organisés par la Société libre des Beaux-Arts. Ainsi, les bénéfices générés par les entrées de la première exposition, celle de *La Chronique*, furent destinés aux crèches. La seconde exposition, ouverte le 1<sup>er</sup> mars 1872 à l'ancien Hôtel d'Assche fut réalisée au profit des écoles gardiennes des enfants pauvres des Minimes.

Enfin, en prenant appui sur les archives conservées et sur le dépouillement des catalogues des Salons triennaux en fonction de la liste complète des sociétaires, nous voudrions émettre l'hypothèse selon laquelle la Société libre des Beaux-Arts a été, en son temps, ce qu'on appellerait aujourd'hui un groupe de pression. En effet, de nombreux éléments indiquent que la Société libre chercha clairement à infléchir les décisions des autorités publiques, que ce soit sur le plan de l'organisation des Salons triennaux et de la place de ses membres à l'intérieur de ces derniers, ou que cela concerne l'existence de lois jugées défavorables au développement d'une modernité associée alors au réalisme.

Le lobbying, si l'on nous permet cet anachronisme lexicologique, que la Société libre entreprend vise à influencer les autorités des Salons triennaux, à savoir le jury d'admission, correspondant à la commission directrice nommée par le ministre de l'Intérieur,



Louis Artan (1837-1890) et Félicien Rops (1833-1898), *Dunes à la mer du Nord*, s.d., huile sur toile, 22 x 49 cm. Coll. DBdM

et le jury de placement, constitué quant à lui d'anciens exposants. Certes, le fait que tous les genres doivent être représentés par la sélection du jury d'admission a permis aux adeptes du réalisme de se voir exposés. Néanmoins, la Société libre des Beaux-Arts a plaidé pour que le jury d'admission renonce de sa propre initiative au scrutin secret prévu par l'Article 12 de son règlement<sup>13</sup>. En outre, le jury de placement se réservait le droit de situer d'autorité les œuvres sélectionnées où il le souhaite. C'est pour cette raison que l'accrochage des tableaux est alors considéré comme un problème plus difficile à résoudre que l'accès au Salon. La rampe, qui est la partie de cimaise correspondant à la partie située à hauteur des yeux, est évidemment le lieu à conquérir.

Pour l'Exposition générale des Beaux-Arts de 1866, soit deux ans avant la création officielle de la Société libre des Beaux-Arts, par exemple, on voit que la commission directrice composée par le gouvernement comprend vingt-trois membres dont treize agents de l'État et dix peintres parmi lesquels se trouvent huit peintres d'histoire implicitement peu enclins, par le rôle qu'ils assignent à la peinture, à valoriser ceux qui pratiquent un genre pictural diamétralement opposé au leur<sup>14</sup>. Lemonnier ne manquera pas de s'insurger contre les choix opérés par un jury qu'il juge partial et rétrograde. Il n'empêche que Camille Van Camp, Alfred Verwée, Jules Raeymaekers, Léonce Chabry, Édouard Huberti, Joseph Coosemans, Théodore Baron et Louis Artan contribuent à ce Salon de 1866. C'est d'ailleurs dans ce contexte, si l'on en croit Léon Dommartin, que se déroulent les premières discussions qui conduisent, deux ans plus tard, à la formation de la Société libre des Beaux-Arts<sup>15</sup>.

Il ressort d'une vue d'ensemble sur les Salons triennaux entre le milieu des années 1860 et celui des années 1870 que l'importance prise peu à peu par le paysage de plein air est corrélée à l'augmentation du taux de pénétration des sociétaires parmi les contributeurs aux Salons triennaux. La pratique picturale du paysage s'impose peu à peu. Elle ne cessera de se développer, durant les décennies qui suivent, en écho à la nécessité, pour la société belge, de se construire une identité nationale. Érigé en spécificité de l'école belge de peinture, le paysage s'imposera avec la force d'une évidence tirée de la tradition picturale flamande comme la réponse à la question, centrale pour l'époque, de la définition d'un style autonome. L'équation entre paysage et identité évoluera selon une logique qui détache progressivement le réalisme de son implication sociale pour affirmer la présence de la matière picturale. Sans doute est-ce là que se trouve la différence entre la génération de la Société libre des Beaux-Arts et celle qui suivra : vers la fin des années 1870, le sujet se retire au bénéfice de la facture. Les effets de neige de Guillaume Vogels, le mouvement du vent dans le ciel du Nord cher à James Ensor succèdent, en quelque sorte, aux égarements éthyliques de *L'ivrogne* de Charles Degroux.

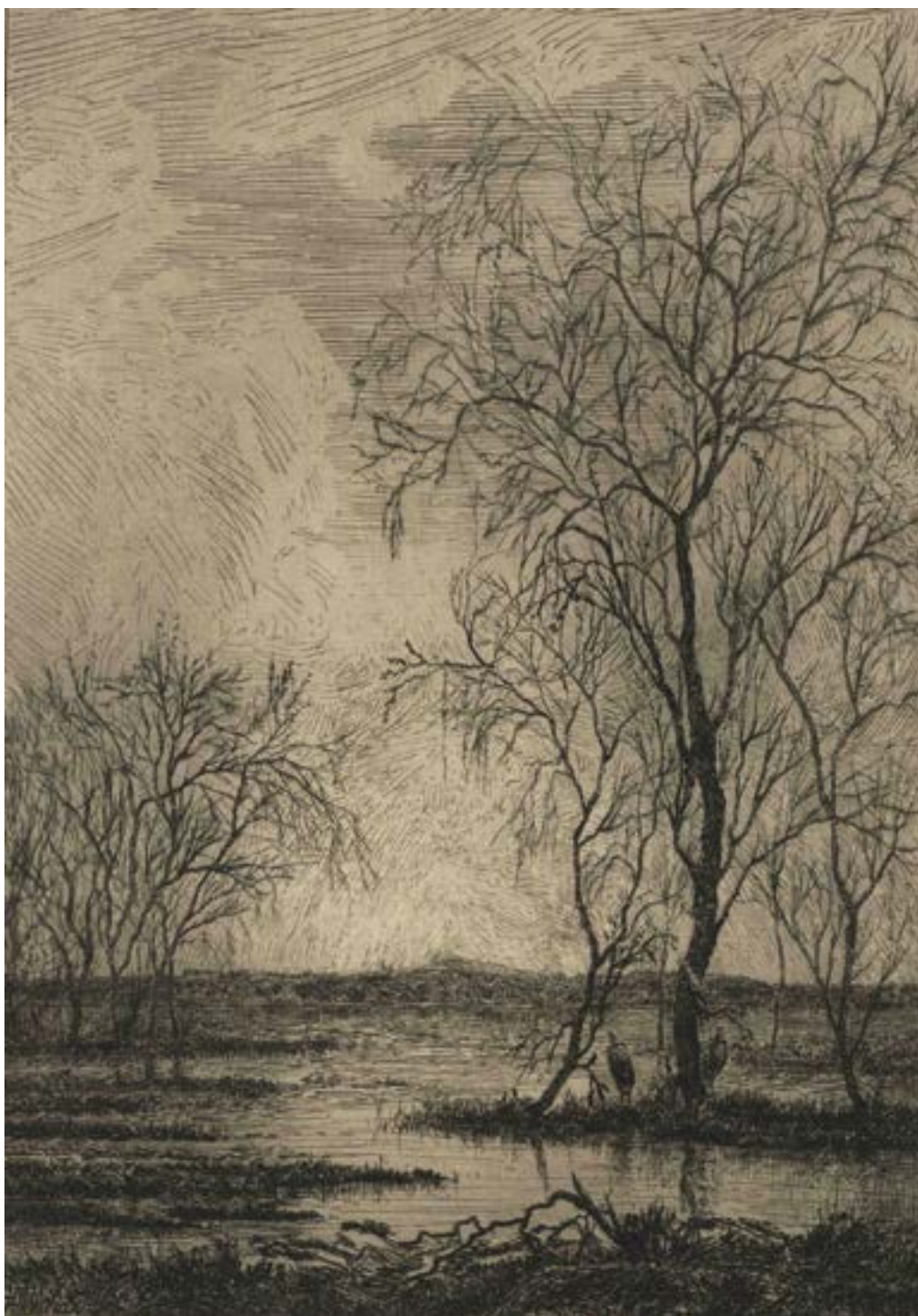
On est enclin à penser que l'attribution d'une qualité nationale à une peinture résultant d'un regard attaché à rendre les variations atmosphériques et lumineuses à travers le jeu des pâtes, sans pour autant souscrire au principe de mélange optique cher aux impressionnistes, est en partie le résultat d'une lutte menée durant les années 1860 et 1870 à l'endroit des Salons triennaux. Mais comment exercer efficacement une pression sur les jurys pour imposer le paysage sur les cimaises ? Il semble que les sociétaires aient envisagé deux types d'action : la lutte d'influence par la presse et le noyautage des jurys.

Voyons d'abord la presse. On songe, bien sûr, à *L'Art libre* et à *L'Art universel* qui furent, l'un après l'autre, les organes de presse de la Société libre des Beaux-Arts. Camille Lemonnier, Henri Liesse et Léon Dommartin, tous trois proches de Rops, mettent leur plume respective au service de la défense de ceux qui pratiquent une peinture dans laquelle ils reconnaissent des marques de renouvellement. Ils sont rejoints par d'autres critiques d'art comme Karl Sturr, Émile Thamner et Émile Leclercq.



Louis Artan (1837-1890) et Félicien Rops (1833-1898), *Ulenspiegel et le chien blessé*, illustration pour *La légende et les aventures d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* de Charles De Coster, s.d., eau-forte et pointe sèche, 24,1 x 15,9 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. PER E 471.1.2.CF





Théodore Tscharner, *Après l'hiver [Bords de la Meuse]*, ca 1873, eau-forte, 21,8 x 15,6 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. SIA/51

Une des revendications portées par Dommartin au sein de *L'Art libre* consiste à faire fusionner les deux jurys en une seule et même commission. Cette fusion est du ressort du ministre de l'Intérieur. Elle se fera en 1872. Émile Leclercq, membre correspondant de la Société libre, en témoigne en ces termes : « il n'y a plus qu'un seul jury, qui admet et qui place les œuvres reçues, et qui a toute la responsabilité des fautes qu'il commet »<sup>16</sup>.

La rhétorique insurrectionnelle des articles de *L'Art libre* est l'expression par la plume d'une opposition radicale aux conceptions esthétiques "anti-modernes" des commissions officiellement habilitées à prendre en charge l'organisation des Salons triennaux. Louis Dubois, sous le pseudonyme de Hout, par exemple, s'en prend au peintre d'histoire qu'il voit comme provincial, favorisé de façon népotique, sourd aux enjeux esthétiques de son époque et sans ambition autre que de représenter un épisode historique insignifiant dans des tableaux qui seront automatiquement acquis par les administrations publiques :

Malheur aux confères ! Le peintre d'histoire a la main haute ! Cette ligue de la nullité et de l'ignorance contre le savoir et l'indépendance devient formidable. Le siège de cette puissance est introuvable, inaccessible, et on la subit fatalement. C'est contre cette puissance occulte que je m'élève aujourd'hui "[...]. Je voudrais que l'on publiât le catalogue des œuvres d'art acquises par l'État depuis 1830<sup>17</sup>.

Un autre moyen apparaît parallèlement à la pression exercée de l'extérieur par la presse : infiltrer les jurys pour y faire entendre une autre voix que celle de la doxa autorisée. La présence du paysagiste François Lamorinière dans la commission directrice de 1866 explique peut-être pourquoi on retrouve au sein de l'Exposition générale des Beaux-Arts de cette année des noms comme Louis Artan, Édouard Agneessens, Marie Collart, Charles Degroux, Eugène Smits. On peut dire que le Salon triennal présenté à Bruxelles en 1869 marque un tournant. La Société libre s'associe avec le Cercle artistique et littéraire pour proposer une liste de candidats en vue de la composition des commissions<sup>18</sup>. C'est ainsi que le peintre Alfred Stevens, le graveur Jean-Baptiste Meunier et le sculpteur Antoine-Félix Bouré, tous trois membres de la Société libre des Beaux-Arts, intègrent le jury de placement et donc, *de facto*, celui des récompenses. Deux des cinq médailles attribuées cette année sont décernées à des peintres qui se trouvent être membres de la Société libre des Beaux-Arts : Constantin Meunier et Louis Artan. En 1872, c'est à Smits qu'il revient d'intégrer le jury désormais unique du Salon. Une lettre de Rops à Lambrichs nous apprend que, la même année, l'architecte Alfred Cluysenaar est choisi par divers artistes pour représenter la Belgique au sein du jury d'un Salon qui se déroulera à Londres et que, pour ce faire, l'appui de la Société libre des Beaux-Arts serait utile<sup>19</sup>.

Rops lui-même a été choisi comme candidat au jury de placement de l'Exposition générale des Beaux-Arts organisée à Gand en 1871, mais hélas en vain : « Je ne suis pas nommé Mon Cher ami & je le regrette pour notre parti. - Cela nous prouve une fois de plus combien peu forts nous sommes & combien il faut nous serrer les uns contre les autres de façon à faire enfin une petite armée »<sup>20</sup>. Cette "petite armée" comprend tout de même près d'une centaine de membres.

### ••••• Une armée de membres

En signalant qu'il n'existe « aucune liste imprimée ou manuscrite connue des membres de la Société libre des Beaux-Arts »<sup>21</sup>, Roelandts s'était heurté à un problème dans l'élaboration de son étude : quel fut précisément le personnel de ce groupe considéré comme le début de la modernité en Belgique ?

La recherche a permis de retrouver un document qui a le mérite de faire la clarté sur le détail et la diversité des sociétaires : la liste complète des membres rédigée par Van Camp<sup>22</sup>. Rien ne permet de confirmer, dans l'état actuel des connaissances, que ce document corresponde bel et bien à la composition exacte de la Société libre des Beaux-Arts qui fut officiellement créée le 1<sup>er</sup> mars 1868. À cette date, selon la liste de Van Camp, l'association comprendrait trente-cinq membres fondateurs d'origine belge. Ces peintres sont issus d'horizons divers. Smits, Degroux, Van Camp, Alfred Stevens et Constantin Meunier ont été les élèves de François-Joseph Navez, tandis qu'Agneessens, Verheyden et Henri Van der Hecht ont suivi l'enseignement dispensé par Jean Portaels dans son atelier privé. Des paysagistes épris de la forêt de Soignes comme Huberti, Coosemans, Asselbergs, Collart et Raeymaekers, participent au projet. Baron et Heymans, de leur côté, sont issus de la Campine. La Société libre des Beaux-Arts doit aussi beaucoup à quelques francs-tireurs en partie formés au sein de l'Atelier libre Saint-Luc : Rops, Artan et Dubois, mais aussi Verwée, Speekaert, de la Charlerie, Charles Hermans, Lambrichs, Tscharner.

Aux peintres s'ajoutent des figures issues du monde musical tels que Pierre Benoit, Louis-Joseph Sacré, Jourdan, ainsi que deux sculpteurs, à savoir Bouré et Louis Crépin. Il faut ajouter neuf membres effectifs adhérents, dont Asselberghs et Agneessens. À cet ensemble se joignent vingt-quatre membres d'honneur parmi lesquels se trouvent des noms comme ceux de Gustave Courbet, Jean-Baptiste Corot, Honoré Daumier, Charles-François Daubigny, Jean-Léon Gérôme, Jean-François Millet, et d'autres encore, moins attendus, tels que Richard Wagner alors installé à Munich<sup>23</sup>, et les critiques d'art [William] Bürger, [Alfred] Michiels. Enfin, trente et un membres correspondants, parmi lesquels se trouvent Édouard Manet et James Abbott McNeill Whistler.

Dans cet ensemble de membres se côtoient des peintres en grande majorité, mais aussi des graveurs, des musiciens, des sculpteurs et des hommes de lettres, issus de Belgique, de France, d'Allemagne, des Pays-Bas et du Royaume-Uni. Il n'est pas impossible que cette volonté d'internationalisation vise en réalité, non pas à assurer le rayonnement de la Société libre au-delà de la frontière belge, mais bien à donner à la pratique et à la défense du réalisme un surcroît de crédit octroyé par le soutien d'un grand nombre de figures étrangères. En somme, la présence de ces dernières s'expliquerait, au moins en partie, par l'apport de légitimité que le crédit de leur patronyme apporte au projet. Il est frappant de constater ainsi que nombre de membres d'honneur, tels que Corot et Millet, ainsi que Gérôme et Courbet dans une certaine mesure, sont des artistes issus d'une génération antérieure à celle de la majorité des peintres de la Société libre qu'ils créditent de leur savoir-faire par leur adhésion. Aussi, serait-il intéressant, dans une phase ultérieure de recherche, de mesurer l'étendue effective de ce rayonnement international en dépouillant les archives des membres étrangers afin de mesurer avec précision le rôle joué par ces derniers. On sait, par exemple, qu'en 1869 Verwée écrit à Courbet pour le remercier d'avoir accepté de se joindre à la liste des membres d'honneur<sup>24</sup>.

Quoi qu'il en soit, avec un total présumé de nonante-neuf membres pour l'année 1868, la Société libre des Beaux-Arts apparaît comme une association interdisciplinaire, certes majoritairement composée de peintres, mais pas seulement, en relation avec des réseaux donnant à Bruxelles une amplitude internationale. Paris et Londres sont les axes principaux de ce rayonnement qui touche également Munich et La Haye.

En s'assurant de la collaboration avec des hommes de lettres, en se dotant d'un organe de presse, en se positionnant dans le débat esthétique, en s'organisant de façon collective, militante et structurée, en créditant son entreprise par des figures internationales reconnues comme des acteurs de la modernité, en considérant l'exposition comme un acte de liberté, les membres fondateurs et les membres effectifs adhérents de la Société libre des Beaux-Arts ont posé les bases de ce qui allait devenir, en 1883, le groupe des XX dont l'action érigea Bruxelles en acteur historique majeur du vaste courant de renouvellement traversant l'Europe fin de siècle<sup>25</sup>.

Inscrire le groupe des XX dans la continuité de la Société libre des Beaux-Arts n'est pas anodin. C'est réduire la force de rupture qui fut attribuée au groupe des XX, dès le début de son existence, c'est-à-dire par ceux qui en furent les animateurs. À y regarder d'un peu plus près, cependant, la Société libre des Beaux-Arts constitue pourtant le fondement du phénomène d'autonomisation de la scène artistique qui allait conduire à la fondation des XX, invalidant du même coup la thèse de la rupture, ou du « nouveau système », généralement avancée, à tort, au sujet du groupe animé par Maus. Il est extrêmement significatif que les rédacteurs de la revue *L'Art moderne* fondée en 1881 se soient immédiatement emparés des actions de la Société libre des Beaux-Arts pour construire une mythologie de la rupture dans laquelle ils se sont eux-mêmes placés. Pour Rops, en revanche, la rupture avec l'ordre établi ne se réduit pas à contribuer à un groupe de pression. Elle trouve aussi, et sans doute surtout, sa voie dans l'expression plastique des charniers de la guerre franco-prussienne de 1870-1871 qui consacre la chute du Second Empire.



Louis Dubois (1830-1880) et Félicien Rops (1833-1898), *La Bûcheronne*, ca.1872, crayon Conté et fusain sur papier, 25,5 x 17,5 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. RO-DU 1





James Abbott McNeill Whistler (1834-1904), *Bord de mer*, ca.1864, aquarelle et pastel sur papier, 25 x 37,5 cm. Paris, Musée d'Orsay, legs de Robert Le Masle, 1974, inv. RF35897

- <sup>1</sup> Lettre circulaire aux membres de la Société libre des Beaux-Arts, Bruxelles, 15 mars 1876. Musée Félicien Rops, Province de Namur, doc II.
- <sup>2</sup> La Société internationale des Aquafortistes fondée en 1869 et le groupe La Chrysalide fondé en 1873.
- <sup>3</sup> Lettre de Félicien Rops au Secrétaire de la Société libre des Beaux-Arts, Bruxelles, 29 mai 1870. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 03270/0011.
- <sup>4</sup> Lettre d'Edmond Lambrichs à Félicien Rops, Bruxelles, 15 mars 1876. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 7734/50 ; lettre de Félicien Rops à Edmond Lambrichs, Paris, 31 mars [1876]. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, III 215/vol.11/15.
- <sup>5</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage très complet de Catherine MÉNEUX, *La Magie de l'encre. Félicien Rops et la Société internationale des Aquafortistes (1869-1877)*, Anvers, Pandora, 2000.
- <sup>6</sup> Voir la contribution de Bruno Fornari dans le présent volume.
- <sup>7</sup> Sur la présence de Courbet en Belgique, voir Dominique MARECHAL et Jean-Philippe HUYS, *Gustave Courbet et la Belgique. Réalisme de l'art vivant à l'art libre*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Milan, Silvana Editoriale (Cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), 2013.
- <sup>8</sup> Lettre de James Abbott McNeill Whistler à un destinataire non identifié, Londres, [20-27 juin 1863]. University of Glasgow, The Correspondance of James McNeill Whistler, [www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence](http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence), 09504.
- <sup>9</sup> Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, 112.200/1. Ce document est une version du manuscrit qui figure en ouverture de chaque livraison de *L'Art libre*. Il est signé par Henri Van der Hecht, Théodore Tscharnner, Guillaume Van der Hecht, [Constantin] Meunier, Félicien Rops, Théodore Baron, Edmond Lambrichs, Louis Artan, Hippolyte de la Charlerie, Charles Degroux, [Jules] Raeymaekers, Camille Van Camp, [Léonce] Chabry, F. Boudin, Louis Dubois.
- <sup>10</sup> Henri Liesse a transposé cette *Buveuse d'absinthe* dans un poème homonyme dédié à Rops et publié dans *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> mars 1872, p. 89.
- <sup>11</sup> Sur ces quatre expositions, on se reportera à la *Chronologie* établie par Émilie Berger dans le présent ouvrage.

- <sup>12</sup> Henri LIESSE, « À propos de l'exposition des tableaux modernes de l'Hôtel d'Assche », in *L'Art libre*, 15 mars 1872, p. 101. Voir également Jean ROUSSEAU « L'exposition de l'Hôtel d'Assche », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> avril 1872, p. 113-116.
- <sup>13</sup> Brouillon de lettre de [Camille Van Camp] à un destinataire non identifié, slnd. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Fonds Van Camp, Doc. 17137.
- <sup>14</sup> Il s'agit d'Édouard de Biefve, Nicaise de Keyser, Liévin de Winne, Jean Portael, Alexandre Robert et Alexandre Thomas.
- <sup>15</sup> Léon DOMMARTIN, « Profession de foi », in *L'Art libre*, 15 décembre 1871, p. 4-7.
- <sup>16</sup> Émile LECLERCQ, « Faits artistiques », in *L'Art libre*, 15 avril 1872, p. 129.
- <sup>17</sup> HOUT [Louis DUBOIS], « Le peintre d'histoire. Étude d'après nature », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> février 1872, p. 50.
- <sup>18</sup> « Exposition triennale de Bruxelles », in *La Chronique*, 26 juin 1869, p. 2.
- <sup>19</sup> Lettre de Félicien Rops à Edmond Lambrichs, Bruxelles, 6 février 1872, Musée Félicien Rops, Province de Namur, Sia Doc/3.
- <sup>20</sup> Lettre de Félicien Rops à Edmond Lambrichs, slnd [1871]. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, III 215/vol.11/12.
- <sup>21</sup> Oscar ROELANDTS, *Étude sur la Société libre des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, Palais des Académies, 1935, p. 32.
- <sup>22</sup> Camille VAN CAMP, *Société libre des Beaux-Arts. 1<sup>ère</sup> année sociale commencée le 1<sup>er</sup> mars 1868*. Liste des membres. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archive de l'Art contemporain en Belgique, 112.200/3.
- <sup>23</sup> Dans la "Profession de foi" qui ouvre la première livraison de *L'Art libre*, Wagner est présenté par Dommartin comme celui qui incarne la « rénovation musicale ». Léon DOMMARTIN, « Profession de foi », in *L'Art libre*, 15 décembre 1871, p. 3.
- <sup>24</sup> Lettre d'Alfred Verwée à Gustave Courbet, 6 avril 1869, citée d'après Anne PINGEOT, Robert HOOZEE (dir.), *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 154.
- <sup>25</sup> Voyez, parmi une abondante littérature, Philippe ROBERTS-JONES, *Bruxelles fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994 et, plus récemment, Malou HAINE, Denis LAOUREUX (dir.), *Bruxelles, convergence des arts (1880-1914)*, Paris, Vrin (MusicologieS), 2013.



Théodore Tscharnner (1826-1906), *Après l'hiver sur les bords de la Meuse*, 1900, huile sur toile, 34 x 56 cm. Dinant, coll. Ville de Dinant, inv. 29



**ociété libre des Beaux-Arts  
et Salons triennaux**

**Apolline Malevez**





Adrien-Joseph Heymans (1839-1921), *Paysage campinois*, s.d., huile sur toile, 24 x 35 cm. Coll. M. et M-F. Mineur, inv. HE 1

L'histoire de la Société libre des Beaux-Arts est longtemps restée tributaire d'imprécisions et d'approches parcellaires, dues entre autres à l'incidence des écrits de Camille Lemonnier quant à sa postérité et sa réception<sup>1</sup>. Si les commentateurs ont pour la plupart mis le doigt sur ce qui cristallise ses enjeux, c'est-à-dire la participation aux Salons, cette dernière a souvent été analysée de manière tronquée. Ainsi, selon André Moerman, il faut attendre 1872 pour que des représentants du réalisme et des membres de la Société libre des Beaux-Arts soient acceptés aux Salons<sup>2</sup>. Ce point doit être nuancé, car, en réalité, l'objectif poursuivi par les peintres consiste moins à être accepté aux Salons que d'y acquérir une certaine visibilité. De fait, les innovations les plus radicales des artistes de la Société libre des Beaux-Arts se situeront moins sur le plan formel que sur le plan du discours, des rapports avec le public et des stratégies de placement sur des cimaises bien chargées.

La présente contribution se base sur l'étude systématique des catalogues des expositions triennales entre 1863 et 1878 dans une approche comparée avec le corpus des membres de la Société libre des Beaux-Arts. Ces dates ont été retenues afin d'englober également l'avant et l'après de la Société libre des Beaux-Arts. Le dépouillement des catalogues des salons permet, en effet, d'établir des données statistiques offrant une assise factuelle à l'analyse de ses luttes et de ses revendications. Seuls les artistes figurant comme membres fondateurs ou membres effectifs adhérents sur la liste de membres ont été pris en compte<sup>3</sup>. Cette recherche met d'emblée en lumière un fait qui contredit nombre de préjugés : il n'y a pas en 1868, une vague d'artistes réalistes déferlant aux Salons, d'où ils auraient été totalement exclus auparavant. En réalité, entre 1863 et 1878, le nombre d'artistes de la Société libre participant aux Salons ne connaît pas d'augmentation linéaire. Entre 1863 et 1878, il varie entre 21 et 27 aux expositions de Bruxelles. Pour ce qui est des Salons d'Anvers, seuls deux artistes de la Société libre y participent en 1864. Ce chiffre grimpe jusqu'à 23 en 1870 avant de retomber à 14 puis à 19. En ce qui concerne le Salon de Gand, enfin, 12 artistes y exposent en 1865. Le nombre de participants stagne ensuite entre 19 et 21 avant de redescendre à 15 en 1877. Ces chiffres nous montrent que l'accès aux Salons est un fait largement acquis par les artistes de la Société libre. Leurs revendications concerneront plutôt l'accès à la rampe<sup>4</sup> et la pénétration des structures organisatrices des expositions, comme en témoigne notamment ce commentaire fait par Lemonnier à l'occasion du Salon de 1866 :

Jamais il ne s'est vu un accord plus considérable et un parti-pris mieux marqué dans la faveur faite aux anciens et la dépréciation réservée aux nouveaux, parce qu'enfin il importe que justice soit faite de ces commissions qui arrangent, au gré de leur arbitraire et de leurs caprices, les intérêts de l'art et les destinées de l'artiste. Il se peut que la confiance des votants, lors des élections de la commission de placement, soit trompée par l'incapacité ou la fraude de ceux qu'ils ont nommés ; mais les pouvoirs réservés à de telles commissions étant véritablement trop étendus, et l'arbitraire pouvant se manifester à l'abri de cette suprême dictature, il faudrait au verdict de ce comité souverain un contrôle, lequel révisât scrupuleusement l'ensemble des décisions et le fondé des motifs, et, dans les cas d'erreur ou de patronage, se réservât d'y apporter des changements selon la justice. Mais quel sera ce contrôle ? Quels hommes ? Une commission nouvelle ? Le contrôle définitif sera celui des artistes mêmes, non plus d'une fraction, mais de la généralité [...]<sup>5</sup>.

Camille Lemonnier continue sa description du Salon en déplorant qu'à la rampe, on ne voie que « des professeurs patentés, des peintres officiels, des talents croulants, des ex-génies en ruines, des complaisances administratives et ministérielles », alors qu'en haut « dans les étages, dans les combles, dans les coins, bouchant les trous », on trouve les « jeunes maîtres, avenir de l'art, gloires futures ! »<sup>6</sup>. Au-delà du lyrisme de sa description, l'écrivain met ici le doigt sur ce qui va motiver la fondation de



Louis Ghémar, *Album de l'Exposition des Beaux-Arts de 1863 - Vues photographiques - Alp. Vandenpeereboom - Ministre de l'Intérieur*, 45,5 cm x 56 cm. Stedelijk Museum Ieper, inv. 2544

la Société libre : les problèmes de placement aux Salons et la difficulté de siéger au sein des commissions organisatrices, réservées à quelques privilégiés. Ainsi, les artistes qui en font partie se rassemblent moins autour d'une esthétique commune que de la volonté de « percer » et d'occuper le devant de la scène. La raison d'être de la Société libre répond à une nécessité de visibilité évidente : pour être reconnu et écouler sa production, un artiste doit exposer. Elle fonctionne dès lors comme une société de placement, multipliant les stratégies pour tenter de se frayer un chemin jusqu'à la rampe.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le système institutionnel artistique est cadenassé et les possibilités d'exposition peu nombreuses. Si l'on excepte les initiatives dues à des cercles artistiques, comme le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, et le cas des expositions de bienfaisance, les expositions officielles consti-

tuent, du fait de l'absence d'alternative, un passage obligé. S'il existe de telles expositions dans de nombreuses villes belges, celles de Gand, d'Anvers et de Bruxelles sont les seules à revendiquer un caractère national et ont une plus grande ampleur du fait de leur inscription au sein du système triennal mis en place en 1813, qui fixe leur alternance<sup>7</sup>. Le caractère officiel de ces expositions est dû, soit au fait que l'État intervient directement dans leur organisation, comme c'est le cas pour Bruxelles, soit qu'il subsidie largement les Sociétés pour l'encouragement des Beaux-Arts qui les gèrent. Le mérite d'avoir proposé, la première, des expositions au contenu idéologiquement articulé en marge de ce système institutionnel revient à la Société libre des Beaux-Arts. Pourtant, il s'agira plutôt de s'intégrer au système que de le révolutionner. Les expositions officielles gardent beaucoup d'attrait pour les artistes de la Société libre, du fait de leur public nombreux, bourgeois et des possibilités de vente, de commande et de reconnaissance officielle qu'elles offrent. En témoigne, par exemple, le fait que les artistes de la Société libre ne renonceront pas à concourir pour les médailles au Salon de Bruxelles, lorsque le choix leur sera offert en 1872.

L'étude des règlements des Salons de Bruxelles, de Gand et d'Anvers révèle un fonctionnement relativement différent, qu'il serait long et fastidieux de détailler ici. Outre la distinction opérée entre un jury d'admission, qui accepte ou refuse les œuvres et un jury de placement, chargé, comme son nom l'indique, d'attribuer une place aux œuvres, il importe principalement de retenir que la majorité des artistes n'ont que peu de prise sur l'organisation des Salons, hormis la possibilité d'élire certains de leurs représentants au sein du jury de placement, comme c'est le cas à Bruxelles et à Gand.

## ● ● ● ● ● Stratégies de placement

Pour acquérir la visibilité qu'ils recherchent, les artistes de la Société libre développeront plusieurs stratégies. Outre l'organisation d'expositions et la publication de périodiques, leur principale tactique constituera à nouer des liens avec le monde institutionnel, et cela par l'intermédiaire du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. En 1869, par exemple, ils s'associent avec ce cercle pour proposer une liste de candidats aux jurys de placement pour l'exposition de Bruxelles<sup>8</sup>. En 1871, ils tentent en vain de faire élire Félicien Rops au jury de l'exposition de Gand. Il s'agit également d'un compromis avec le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, comme en témoigne cette lettre de Rops à Léon Dommartin du 13 août 1871 : « Ne t'étonne pas de ma nomination du Cercle. C'est l'effet d'un compromis avec ces Arcadiens. Passez-nous le Rops, nous vous passerons le Deveau. Et



Léopold Speekaert (1834-1915), *Ferme et champs, s.d.*, huile sur toile, 19 x 27 cm. Coll. Commune de Saint-Gilles

voilà comment j'ai passé. Du reste je ne crois pas que je serai nommé à Gand »<sup>9</sup>. Un peu plus tard, il écrit à Edmond Lambrichs : « Je ne suis pas nommé mon cher ami & je le regrette pour notre partie. Cela nous prouve une fois de plus combien peu forts nous sommes & combien il faut nous serrer les uns contre les autres de façon à faire une petite armée »<sup>10</sup>. Il est probable que cette collaboration se réitère par la suite, notamment lorsqu'en 1874, un certain nombre d'artistes désignent, lors d'une réunion au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, Camille Van Camp et Léopold Speekaert comme candidats pour le jury de placement de l'exposition de Gand<sup>11</sup>. Cette collaboration avec le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles n'est pas fortuite, car, comme le souligne Saskia de Bodt, ce cercle permet aux artistes d'être mis en relation avec un important réseau social, comptant parmi ses membres, outre des artistes, critiques et amateurs d'art, des personnalités politiques influentes, des notables puissants et des responsables des institutions culturelles<sup>12</sup>. Ces liens avec une institution officielle comme le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles soulignent l'absence de désir révolutionnaire, mais plutôt la volonté d'aménager « de l'intérieur » les règlements du Salon. Il n'est nulle part question, par exemple, de supprimer les expositions officielles, pourtant par essence académiques. Ainsi, *L'Art libre* publiera notamment une pétition des artistes du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles adressée au ministre de l'Intérieur. Celle-ci formule plusieurs propositions concrètes visant à faire évoluer les règlements du Salon : la suppression des médailles et la fusion des jurys de placement et d'admission<sup>13</sup>. En ce qui concerne la deuxième proposition, ils obtiendront gain de cause pour le Salon de Bruxelles de 1872.





Louis Dubois (1830-1880), *Étang aux cigognes*, s.d., huile sur toile, 87 x 173 cm. Musées de Verviers, inv. PIR-1943-402



Théodore Fourmois (1814-1871), *Le Ravin rocheux*, s.d., huile sur papier maroufflé sur panneau, 23,7 x 42 cm. Coll. M. et M-F. Mineur, inv. FO1

## ••••• Le rôle du paysage

La valorisation de la peinture de paysage s'inscrit également dans la stratégie que les artistes de la Société libre des Beaux-Arts vont utiliser pour se démarquer de leurs prédécesseurs, qui prônent la peinture d'histoire comme genre par excellence. L'investissement du genre paysager, en parallèle avec le retour à la nature, amène les peintres à se libérer d'une double contrainte : celle d'une représentation photographique de la réalité et celle de la nécessité d'un sujet narratif. Le paysage devient un genre autonome, pratiqué et valorisé pour lui-même, sans recours à l'anecdote ou au pittoresque. Plus que tout, il amène à la libération de la facture, avec l'utilisation de nouveaux outils comme le couteau à peindre et le brouillage des frontières entre « étude » et « tableau fini »<sup>14</sup>. De cette nouvelle conception du paysage résulte un paradoxe souvent mal compris : en revendiquant le réalisme, les peintres délaissent progressivement le rendu « photographique » au profit de la représentation d'« effets » (effet de soir, de matin, de neige, etc.), caractérisés par leur aspect inachevé. C'est ce qui fait la différence entre un paysage de Théodore Fourmois, encore influencé par le romantisme, et un autre de Louis Dubois ou de Louis Artan, par exemple.

Dans le spectre de la hiérarchie des genres de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le paysage est peut-être, par sa tendance à l'absence de narration et son lien privilégié avec le réel, le genre qui s'oppose le plus distinctement à la peinture d'histoire, par essence théâtrale et narrative. Pourtant, cette opposition de fond n'est pas celle qui suscitera le plus d'émotion, davantage cristallisée autour de certaines peintures de genre, comme la très célèbre *À l'aube* de Charles Hermans. Le paysage n'est que rarement assimilé au goût du laid que cultiverait le réalisme. Dès lors, il se pose comme une solution de relative continuité, plutôt que de rupture, et constitue le biais par lequel a pu s'imposer l'art « sans sujet, ni contenu »<sup>15</sup> qui caractérise la modernité.

Le paysage a été représenté au Salon durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, mais il va connaître une augmentation de ses effectifs durant la quinzaine d'années qui nous occupe<sup>16</sup>. Il va également acquérir ses lettres de noblesse, puisqu'il va, déjà, être interprété comme la voie par laquelle la modernité se trace. Ainsi, peut-on lire dans *L'Art universel* : « Le paysage a été notre conquête : nous y avons été les pionniers d'un nouvel art et d'une modernité vraie, parmi les temps malheureux qui nous étreignent »<sup>17</sup>. Le terme conquête n'est pas anodin et sera prolongé par *L'Art moderne*, qui donnera aux revendications de la Société libre des Beaux-Arts une véritable allure de combat :

Les forces éparses constamment augmentaient. Mais la résistance augmentait d'autant. On en était arrivé à cette période où l'ennemi se sentant enfin sérieusement menacé, rassemble toutes ses ressources et tente un écrasement [...] Il n'y avait donc, de la part des anciens, ni modestie ni tolérance. En défendant leurs traditions, ils croyaient défendre le beau lui-même, et les nouveaux-venus leur semblaient des sauvages qu'il était permis d'attaquer et de frapper sans ménagements. Ceux-ci résolurent de s'organiser et fondèrent une association qui, malgré sa durée éphémère, apparaît à l'observateur et à l'historien comme un événement considérable : ce fut la Société libre des Beaux-Arts<sup>18</sup>.

Cette rhétorique guerrière déterminera la postérité de la Société libre des Beaux-Arts qui commence avec *L'Art moderne* dans les années 1880. Le combat qui a été mené n'est pas alors analysé en termes de volonté de réforme et de stratégies de visibilité : il est relu et orienté de sorte à alimenter ce qui va devenir une mythologie de la rupture.





Camille Van Camp (1834-1891), *Paysage hivernal*, s.d., huile sur toile, 100 x 154 cm. Coll. privée, courtesy Bounameaux Art expertise



Alphonse Asselbergs (1839-1916), *Un coin de Houffalize. Effet de neige*, s.d., huile sur toile, 68 x 99 cm. Musées de Verviers, inv. PIR-1943-334



Camille Van Camp (1834-1891), *Paysage désert avec ruines*, s.d., huile sur toile, 27 x 60 cm. Coll. privée

<sup>1</sup> Écrivain inspiré, mais historien peu fidèle, Camille Lemonnier évoque la Société libre des Beaux-Arts dans plusieurs ouvrages, voir notamment : Camille LEMONNIER, *Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830-1887 : peinture, sculpture, gravure et architecture*, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1887 et ID., *L'École belge de peinture, 1830-1905*, Bruxelles, G. van Oest & cie, 1906.

<sup>2</sup> *Réalisme et liberté. Les Maîtres de la « Société libre des Beaux-Arts » de Bruxelles*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 18 octobre 1968 - 12 janvier 1969, n. p.

<sup>3</sup> Au total, un panel de 34 peintres, sculpteurs ou graveurs a été considéré, voir : Liste des membres de la Société libre des Beaux-Arts, Bruxelles, le 1<sup>er</sup> mars 1868, Bruxelles, Archives de l'Art contemporain, Fonds Camille Van Camp, n°112.200/3.

<sup>4</sup> La « rampe » est la rangée de tableaux que les artistes convoient tous, car elle se situe à hauteur des yeux. Généralement, il s'agit de la rangée inférieure.

<sup>5</sup> Camille LEMONNIER, *Salon de Bruxelles*, 1866, Bruxelles, Vanderauwera, p. 8.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9. Au contraire des ouvrages de Lemonnier cités plus haut qui proposent une véritable relecture de l'histoire artistique de la Belgique, cet essai écrit et publié en 1866, est plus directement exploitable.

<sup>7</sup> Christophe LOIR, *L'Émergence des Beaux-Arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2004, p. 134.

<sup>8</sup> H. H. [Henri HYMANS ?], « Correspondance particulière. Bruxelles », in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, n°12, 30.06.69, p. 90.

<sup>9</sup> Lettre de Félicien Rops à Léon Dommartin, s.l.n.d. [13 août 1871], Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinets des Manuscrits, BR II 6655/468/25a/b.

<sup>10</sup> Lettre de Félicien Rops à Edmond Lambrichs, Thozée, n.d. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, BR III 215/vol.11/12.

<sup>11</sup> ANON. [Adolphe SIRET ?], « Chronique générale », in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, n°14, 31.07.74, p. 112, col. 3.

<sup>12</sup> Saskia DE BODT, *Bruxelles colonie d'artistes : peintres hollandais 1850-1890*, Bruxelles / Gand, Crédit communal de Belgique / Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, p. 69.

<sup>13</sup> ANON. [Adolphe SIRET ?], « Faits artistiques », in *L'Art libre*, Bruxelles, n°9, 15.04.72, p. 129-130.

<sup>14</sup> À un tel point qu'en 1872, un critique regrettera que le Salon soit envahi par des études, malgré la vigilance de la commission, voir : ANON. [Adolphe SIRET ?], « Le Salon de Bruxelles. Cinquième article », in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, n°20, 31.10.72, p. 160, coll. 2.

<sup>15</sup> *Le Romantisme en Belgique : Entre réalités, rêves, et souvenirs*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts / Espace Culturel ING, 18 mars - 31 juillet 2005, p. 35.

<sup>16</sup> Sur base d'un dénombrement approximatif ne prenant en compte que les tableaux dont le titre les rattache explicitement à la peinture de paysage (ou de marines), nous avons estimé la représentation de la peinture de paysage au sein du Salon à environ 20% de la totalité des œuvres en 1863 et à environ 25,5% en 1875.

<sup>17</sup> X.X., « Salon de Paris (cinquième lettre) », in *L'Art universel*, Bruxelles, n°11, 15.07.73, p. 97, coll. 2.

<sup>18</sup> ANON. [Adolphe SIRET ?], « Cinquante ans de liberté en Belgique. Histoire de la peinture. Troisième article », in *L'Art moderne*, n°10, 05.03.82, p. 75, col. 1.





**a Société libre des Beaux-Arts  
et la critique d'art**

**Hélène Bruyère**





Paul Lauters (1806-1875), *La Hulpe, s.d.*, aquarelle et gouache sur papier, 14,4 x 21,7 cm. Coll. M. et M-F. Mineur, inv. LA 1



Eugène Smits (1826-1912), *Le Vieux Mur, s.d.*, huile sur panneau, 21 x 29,5 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles, coll. Lemonnier, inv. C.L. 602

L'histoire de la Société libre des Beaux-Arts est étroitement liée à la vie de plusieurs revues au premier rang desquelles il faut citer *L'Art libre* (1871-1872). Rassemblant d'anciens collaborateurs de *L'Uylenspiegel* où Félicien Rops et Charles De Coster firent leurs premières armes, *L'Art libre* est une revue cruciale dans l'histoire de l'art en Belgique. Pour deux raisons. D'une part, elle consacre l'apparition en Belgique d'une critique d'art indépendante et différente de la pratique du compte rendu qui prévalait jusqu'alors. D'autre part, elle fixe les objectifs esthétiques des peintres de la Société libre des Beaux-Arts. Intitulée ensuite *L'Art universel* (1873-1876), elle livrera également des textes théoriques ainsi que des critiques sur les actualités artistiques. C'est dire si la naissance de la critique d'art coïncide, en Belgique, avec la genèse et le développement du réalisme relayé par la Société libre des Beaux-Arts. Celui qui prit en charge l'animation d'une telle tribune fut Camille Lemonnier. Les peintres du groupe allaient répondre à l'esthétique du retour à la nature célébrée bientôt dans les pages qui ouvrent *Un mâle*. Ils apparaissent comme les dignes successeurs des grands maîtres de la peinture flamande que Lemonnier entendait revaloriser dans un contexte de construction nationale. Certes Lemonnier n'est pas l'unique critique d'art de ces revues, mais il en est la figure emblématique. À lui seul, il remplit à peu près la moitié de l'espace rédactionnel de *L'Art universel* qu'il lance en 1873 pour faire suite à *L'Art libre*. C'est donc délibérément à Lemonnier que la présente contribution est consacrée.

### ••••• Une théorie du réalisme

*L'Art libre* affiche une opposition radicale aux peintres assujettis au système officiel. La condamnation de ceux-ci occupe de nombreuses lignes dans la critique. Ainsi, Henri Liesse qualifie toute peinture traditionnelle de "poncif" qu'il définit comme « le résumé des idées banales et vulgaires »<sup>1</sup>. Pour Lemonnier, les peintres académiques sont des « gens qui ne penseront jamais qu'avec la tête des autres »<sup>2</sup>. N'étudiant guère le motif sur nature, ne se renouvelant jamais, ils stagnent<sup>3</sup>. D'où l'appel à « une sorte de médecin qui apporterait la santé avec lui »<sup>4</sup> – Courbet – et dont les peintres auraient besoin afin de redécouvrir les vertus d'une réelle immersion dans le paysage.

Si les critiques adoptent une rhétorique agressive, c'est que, pour eux, le travail à accomplir pour instaurer la liberté en art se compare à une guerre à mener contre l'Académie. À ce titre, Lemonnier et les autres comparent fréquemment les peintres naturalistes à de vaillants soldats faisant partie d'une jeune et puissante armée prête à surmonter maintes embûches. Lemonnier ne lésine pas : la victoire ne sera accomplie que lorsque les ennemis seront morts<sup>5</sup>. Wilhem parle de la destruction des races des « derniers faux classiques », des romantiques et des « vieux idéalistes »<sup>6</sup>. H. Liesse, J. Hoeppe, K. Sturr, L. Dommartin utilisent singulièrement les mêmes métaphores belliqueuses. Il s'agit de frapper fort, de "faire rugir" « sous leur muselière académique, les roquets du joli, joli, joli petit art »<sup>7</sup>, de « combattre à outrance » ceux qui rendent l'art esclave, de faire éclore « de force » l'indépendance artistique<sup>8</sup>, de « s'enrôler dans le bataillon sacré de l'art »<sup>9</sup> ou encore de répondre à « l'appel du clairon pour la bataille » qui va se livrer<sup>10</sup>. Il est vrai que les artistes et les critiques rêvent d'un « affranchissement complet » de toute règle, de toute entrave, de tout procédé en art<sup>11</sup>. Pour eux, la liberté de l'art est « une condition sine qua non de ses progrès »<sup>12</sup>.

Les genres traditionnels de la peinture d'histoire et du portrait sont particulièrement visés. Louis Dubois, qui signe ses articles du pseudonyme « Hout », fait paraître en février et mars 1872 un virulent article intitulé *Le Peintre d'histoire* : les peintres d'histoire forment une « ligue de la nullité et de l'ignorance contre le savoir et l'indépendance »<sup>13</sup>. Dubois critique vivement le caractère répétitif de la carrière des peintres d'histoire et de leur œuvre, la médiocrité de leurs tableaux et les facilités dont ils jouissent. Il impute la responsabilité de cette sclérose à l'enseignement de son époque. Pour lui, la décadence de l'art com-



mence avec la création des académies en Belgique qui vont systématiser une manière de faire, au lieu de rendre un élève à même de rendre sa pensée, en lui en laissant l'interprétation libre.

Il en va aussi d'une volonté d'actualisation de la peinture d'histoire, mouvement entamé par Courbet avec les *Casseurs de pierres* (1849) – œuvre qui a connu un retentissement important en Belgique. À partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire (1863), les « tranches de vie » contemporaines sont jugées dignes d'être représentées. Au printemps 1864, Lemonnier avait entendu les conférences du poète des *Fleurs du mal*. Quatre années plus tard, Arthur Stevens appuie le propos de Baudelaire dans une lettre ouverte intitulée *De la modernité dans l'art* : « l'Art tout entier est dans la représentation de la vie contemporaine [...] les vrais peintres d'histoire sont ceux qui peignent leur temps »<sup>14</sup>. Aussi, lorsque Lemonnier reprend cette argumentation en 1872 dans les colonnes de *L'Art libre*, le terrain du réalisme a déjà été balisé. À son tour, Lemonnier exhorte les peintres à être les historiens de leur époque. Il s'agit de représenter l'homme moderne, car seul celui-ci est « vraiment historique », puisqu'il est l'emblème de son époque. C'est dans ce contexte que Lemonnier ainsi que Dubois défendent la représentation du costume noir, de l'habit moderne qui était jugé anti-artistique par les conservateurs<sup>15</sup>.

Le portrait souffre passablement des mêmes critiques. La première cause de la mauvaise exécution d'un portrait est, selon Dubois, l'indifférence de l'artiste envers son modèle. Trop souvent les peintres académiques se contentent de reproduire les traits de la personne qui se trouve devant eux, sans se soucier de faire transparaître son caractère. À la différence du portrait photographique qui émerge à ce moment et dont Dubois dénonce la laideur<sup>16</sup>, Lemonnier demande à la peinture de rendre la psychologie individuelle du modèle ; ce qu'il appelle le « ressort intérieur »<sup>17</sup>.

## ••••• Être soi

Les auteurs de *L'Art libre* et de *L'Art universel* constatent et regrettent ce qu'ils considèrent comme des dommages provoqués par l'enseignement académique. Camille Lemonnier, Louis Dubois et Louis Artan, qui signe aussi quelques articles, reprochent à l'Académie des Beaux-Arts d'engendrer des peintres impersonnels, guidés par leur main et non par leurs émotions. Leurs tableaux, pures applications de formules, sont léchés, plats, trop parfaits pour quelqu'un qui, comme Lemonnier, décèle la perfection dans les imperfections des peintres<sup>18</sup>. À la perfection académique, Lemonnier oppose la subjectivité du regard et des sensations. Pour lui, l'œuvre doit être vécue de l'intérieur, dans le sang, dans les nerfs, dans le cœur. Lemonnier conseille ainsi aux artistes :

Faites donc des œuvres fortes, robustes, humaines ; sentez-les profondément ; vivez de leur vie ; assimilez-les vous ; mettez-y votre âme et votre sang ; dites vos amours, vos haines et vos colères ; ne faites rien que vous n'ayez porté dans vos entrailles et formé avec des tressaillements ; [...] ; soyez fougueux, ardents, emportés ; montrez vos crins, vos dents, vos ongles, vos nerfs ; bouillonnez tout votre sang...<sup>19</sup>

L'œuvre est incarnée par l'artiste. Elle fait corps avec lui, au point d'en devenir un « organisme vivant »<sup>20</sup>, vivant de par sa matérialité et non de par son sujet. C'est par une sorte d'héroïsme qui met en branle tout l'être, par une « epylespie [sic] morale »<sup>21</sup> que l'artiste produit une œuvre d'art digne de ce nom. Aussi, l'œuvre qui ne correspond pas à l'idéal de Lemonnier sera vide, chose morte, pure abstraction : « il n'y a là ni sang versé, ni palpitations du cœur, ni serrement de la gorge, aucune de ces secousses terribles que l'art imprime aux vrais artistes »<sup>22</sup>. Or, l'enseignement académique tend justement à



Louis Artan (1830-1880), *Marine*, ca.1887, huile sur toile, 25 x 53,5 cm. Coll. APBdM



Théodore Baron (1840-1899), *Marine [ciel tourmenté]*, s.d., huile sur toile, 60 x 100,5 cm. Coll. M. et M-F. Mineur, inv. BA 1

dissimuler les traces de facture. L'artiste doit se servir de conventions, de procédés classiques pour se conformer à l'idéal classique qui annihile les marques de l'émotion. Cela ne peut aboutir qu'à une « mortification dans l'âme et la chair »<sup>23</sup> selon l'expression de Louis Artan qui conçoit, lui aussi, l'œuvre d'art comme une matière vivante. Les métaphores relatives à cette constriction académique sont, dès lors, tout aussi physiques chez Artan : on « châtre » les jeunes peintres, on « étouffe de parti pris l'essor indépendant et les virtualités des jeunes artistes », « on les étrangle », « on les dompte », « on leur jette sur le dos les mailles fines d'un sujet imposé qui va les réduire à l'impuissance »<sup>24</sup>. Le peintre éduqué à l'Académie connaîtra la mort, « et une mort affreuse, celle des sens, des nerfs, de l'âme et du cerveau »<sup>25</sup>. Pour éviter cette « mort affreuse », la seule solution est, selon Lemonnier, de se tuer délibérément une première fois afin de faire fi, une bonne fois pour toutes, du bagage académique qui pénètre profondément l'esprit. Le peintre doit mettre à terre l'homme de la doctrine, de la recette qu'il a assimilée, afin de renaître en homme nouveau, en homme qui se renouvelle sans cesse, cherche et s'alimente aux sources de la nature.

## ● ● ● ● ● ● Nature & vie

Selon une réflexion proche d'Hippolyte Taine, Camille Lemonnier explique l'évolution de l'art au regard de l'évolution de la pensée dans la société. Pour le critique belge, l'art est « la manifestation des énergies d'un siècle et d'une race » et il subit fatalement la domination « des caractères particuliers aux siècles et aux races, c'est-à-dire leur héroïsme »<sup>26</sup>. La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est caractérisée, selon Lemonnier, par un courant matérialiste qui a tourné le regard du peintre vers l'observation de la nature et des phénomènes sociaux. L'art, suivant cette conversion, est devenu chaque jour plus humain, plus réel, plus sincère ; en un mot, plus naturaliste. « Le culte exclusif de la nature »<sup>27</sup> fonde le naturalisme que défendent les peintres de la Société libre des Beaux-Arts : le monde ne relève plus de la révélation divine, il est le lieu de l'expérience humaine. Aussi la nature est-elle perçue comme la source qui doit irriguer la peinture. Elle est « la sauvegarde et la fontaine de Jouvence de la génération artistique actuelle »<sup>28</sup>. Elle est « l'éternel Protée »<sup>29</sup>. Pour Lemonnier, qui adopte une argumentation de facture tainienne, « l'homme est toujours et fatalement influencé par le temps où il vit »<sup>30</sup>. Le peintre doit dès lors revenir à la représentation de son milieu pour être moderne ; la modernité étant « la condition de sincérité de l'art »<sup>31</sup>. Dubois exprime ce même avis de manière radicale : « Le peintre doit toujours être la conséquence de sa génération ; à cette condition seulement, il a une valeur morale ; en dehors de ce principe, il devient un être inutile et même nuisible à la société »<sup>32</sup>.

Avec son sens de l'emphase, Lemonnier veut voir la représentation de « la vie vivante, avec ses anatomies complexes, telle qu'elle se répand autour de nous, à travers les faits du temps, intense, multiple, mystérieuse, prodigieuse ». C'est « l'homme de chair et de sang, de muscles et de nerfs, avec ses lâchetés, ses haines, ses héroïsmes » qu'il s'agit de peindre<sup>33</sup>. Il ne sait « rien de plus grand, de plus émouvant, de plus digne de nous et de la postérité que le récit vivant, palpitant, saignant, avec tous les pleurs, tous les rires, tous les enthousiasmes et toutes les folies, de la vie telle que nous la vivons d'âme et de corps, de mœurs et d'habitudes, pleine de frissons, de colères, de douleurs, d'aspirations, de haines et d'amours »<sup>34</sup>. Ces multiples énumérations traduisent la nécessité de représenter la vie sous toutes ses coutures, avec ses dehors et ses dedans. Il faut la fouiller, la scruter, la disséquer pour en extraire la sève de l'époque, l'héroïsme qui la caractérise.

Dès lors, une bonne peinture sera pour Lemonnier une peinture vivante et lorsqu'il la commente, il aurait tout aussi pu décrire une vraie scène de la vie :



Louis Artan (1837-1890), *Le Retour de la pêche*, 1869, huile sur toile, 49 x 99 cm. Coll. royale, inv. 0440TA



Je me suis déchiré les mains et le visage aux fourrés bruns qui s'échevèlent dans les crêtes, et d'en haut, en écoutant les hiboux, j'ai vu les mirages splendides de la Meuse reflétant la structure écornée du roc dans des tons blancs et rouges<sup>35</sup>.

Parlant de la *Meuse à Profondeville* de Théodore Baron, Lemonnier revit petit enfant à travers sa peinture. L'emploi du « je » est ici saisissant : il permet à l'écrivain d'entrer de plain-pied dans le tableau sans qu'aucune forme de paratexte ne vienne indiquer le changement de plan. La condition même de la critique disparaît, c'est-à-dire la distance entre le sujet et l'objet : il y a coïncidence entre la sensibilité du contemplateur et celle du créateur. Cela lui permet de passer de la description d'un tableau à l'évocation d'un souvenir, de sorte qu'il semble au lecteur que ce tableau vit de sa propre vie. Ailleurs, les sensations qu'évoque le tableau agissent directement sur le public : « Quelle chaleur ! Quelle lumière ! On a le rôtissement du soleil dans le dos »<sup>36</sup>. Lemonnier use également abondamment de démonstratifs pour affirmer la présence de ce dont il parle, comme s'il l'avait réellement sous les yeux.



Théodore Baron (1840-1899), *Campine*, s.d., huile sur toile, 40,5 x 60 cm. BAL - Musée des Beaux-Arts de Liège, donation D. Jaumain-A. Jobart, 1974, inv. BA. WAL.05b.1978.87 (AW 2109)

## ● ● ● ● ● ● ● Peindre national

Les peintres de la Société libre des Beaux-Arts montrent tous une fièvre de peindre que les critiques relèvent très régulièrement. Cette fièvre se traduit en peinture par une brosse vigoureuse, qui laisse des empreintes dans de hautes pâtes généreuses. Lemonnier est obsédé par la matière picturale. Il entend faire du lyrisme de la brosse le prototype d'une sensualité typiquement flamande. Il écrit à propos de la *Mangeuse de riz* de Dubois : « C'est d'un faire gras, puissant, senti ; la touche sculpte en relief les pâtes ; on se ressouvient des belles coulées flamandes »<sup>37</sup>. Le critique note aussi que les peintres de la Société libre manifestent un grand amour de la couleur, basé sur les traditions de l'école flamande, ce qui l'autorise à les rapprocher de Rubens et Jordaens, peintres sensualistes et coloristes.

À côté de la truculence de la brosse, la peinture flamande, celle des Primitifs, se caractérise par une attention aux détails, une exécution orfèvrée et un rendu du « caractère de l'aigu et de l'intime des choses »<sup>38</sup>. À ce niveau, plusieurs peintres de la Société libre sont aussi dans la lignée du génie de la race. La *Vue des dunes* de Jules Goethals est ainsi « d'une précision gothique ». Patient et minutieux, « ce qu'il poursuit dans ses laborieuses études, c'est l'intimité »<sup>39</sup>. Dans une autre de ses toiles, *Vue des dunes à Nieupoort*, le sable a des finesses aussi moelleuses que le satin et la soie<sup>40</sup>.

Il est intéressant de noter que l'idéal artistique de Lemonnier combine précisément ces deux qualités de la peinture flamande *a priori* contradictoires, à savoir la puissance et la précision. Dans son chef, la fougue doit nécessairement s'allier à la maîtrise. Ainsi, lorsque les peintres empâtent trop (Smits, Speekaert, Goemans et Rosseels) ou manquent d'exactitude (Dubois), cela déplaît à l'écrivain. La définition du chef-d'œuvre pour Lemonnier pourrait correspondre à la description qu'il donne du *Cheval flamand* de Verwée : « Chef-d'œuvre de puissance sans brutalité, d'effet sans repoussoir, de modelé à la fois robuste et délicat, de lumière tout ensemble discrète et rayonnante. Triompher à ce point en gardant tant de mesure, n'est-ce pas le fait des vrais maîtres ? »<sup>41</sup>

Le naturalisme se rapproche également de la tradition picturale flamande au travers de son rapport au réel. Pour Léon Dommartin et Camille Lemonnier, les maîtres flamands, absorbés dans la contemplation des choses actuelles, peignaient leur temps, leurs hommes, leurs femmes. « Et s'ils revenaient parmi nous, ce serait l'homme du jour, avec son habit noir, qu'ils

représenteraient »<sup>42</sup>. Or, n'est-ce pas ce que font précisément les peintres de la Société libre ? Lambrichs n'a-t-il pas livré le portrait de M. J. G. avec un « frac long, boutonné jusqu'à l'échancrure du haut où s'étale la cravate »<sup>43</sup> ?

Le rapport au réel est aussi celui au paysage. Le peintre flamand puiserait le vitalisme de sa peinture dans la relation intime qu'il partage avec sa terre. Hippolyte Boulenger et ses acolytes se sont installés dans la campagne de Tervueren pour mieux s'imprégner de la nature. Artan, le peintre des marines, peignait gris à force de contempler l'étendue infinie de la mer du Nord. Des origines à l'époque contemporaine, les peintres flamands ont ainsi illustré la nature qui les entourait. Ils ont entretenu un rapport immédiat et physique avec le paysage et ils possédaient une manière particulière d'intérioriser le territoire belge. Illustrateurs des régions du plat pays, ils ont insufflé dans leurs œuvres une passion qu'il était intéressant de récupérer à l'époque de Lemonnier afin de fortifier le sentiment national.

Par la sensualité de la matière et l'attachement atavique au réel et à la nature qu'exprimaient les peintres naturalistes, Lemonnier était convaincu que « la belle muse de sang et de vie » des grands Flamands n'était pas éteinte, car « est-ce que l'âme meurt au sein de la patrie ? Il y a toujours des hommes en qui elle revit »<sup>44</sup>. Cette volonté ardente de Lemonnier de faire des peintres naturalistes les successeurs des anciens maîtres flamands s'explique par la conjoncture historique du pays. Construit de toutes pièces en 1830, l'État belge éprouvait encore dans les années 1870 le souci de justifier son existence. Or, puisque la culture était considérée depuis Taine comme l'expression de l'âme du peuple, la peinture flamande - qui jouissait en outre d'un prestige international - serait le véhicule privilégié pour affirmer l'identité de la jeune Belgique. L'enjeu était d'autant plus important que les commémorations du cinquantenaire du pays approchaient peu à peu.

Les études d'Alfred Michiels (*Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, 1865) et d'Hippolyte Taine (*Philosophie de l'art*, 1880) vont imposer l'idée qu'il existe une sensibilité picturale propre à chaque race. Envisageant la philosophie de l'art comme une science, Taine observe les « faits positifs », c'est-à-dire « les œuvres d'art rangées par familles [...] comme les plantes dans un herbier et les animaux dans un musée »<sup>45</sup>. Il définit également les « causes permanentes » qui président à la production d'une œuvre d'art : la race (il existe des dispositions innées et héréditaires dans une race), le milieu (climat, sol et circonstances politiques, sociales) et le moment (compris dans le sens d'une dynamique). Lemonnier partage ces idées. Pour lui aussi, l'art est « l'expression d'une race »<sup>46</sup>. Et ce motif de race - selon lequel la peinture matérielle et grasse des peintres de la Société libre correspond « aux idiosyncrasies raciques »<sup>47</sup> - revient sans cesse dans les critiques qu'il signe dans *L'Art libre* et *L'Art universel*, mais plus encore en 1905, dans *L'École belge de peinture*.

## ●●●●● Conclusion

Camille Lemonnier prend son rôle de critique d'art très à cœur. Conscient de son énorme responsabilité en tant que critique, il s'efforce d'être le plus honnête possible au travers de ses commentaires. À travers les revues de *L'Art libre* et de *L'Art universel*, il développe des éléments qui ne resteront pas lettre morte. La dynamique qu'il met en place, le lien entre nation et peinture flamande, sera porteuse d'avenir, notamment pour la littérature belge qui voit le jour dans les années 1880. Puisque la race flamande possédait une « prédestination merveilleuse » pour la peinture, des écrivains tels Maeterlinck et Verhaeren vont placer leurs premiers textes sous le patronage des maîtres flamands et « picturaliser » leur écriture afin de crédibiliser leur entreprise en bénéficiant du prestige d'un Breughel, d'un Rubens. D'autre part, si les peintres de la Société libre des Beaux-Arts avaient cherché à s'affilier aux maîtres flamands, ceux du groupe des XX se voudront les continuateurs de leurs prédécesseurs réalistes de la Société libre. Ils s'assurent ainsi une légitimité via une filiation avec les premiers révolutionnaires de l'art belge. Et c'est ainsi qu'Émile Verhaeren reprendra le flambeau à Lemonnier, cherchant, à sa suite, à soutenir ses contemporains et à restaurer « la priapée flamande ».



Marie Collart (1842-1911), *Paysage [Verger]*, s.d. huile sur toile, 41,5 x 32,5 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles, coll. Lemonnier, inv. C.L. 48





Henri Van der Hecht (1841-1901), *Paysage aux coquelicots*, s.d., huile sur toile, 53,5 x 73 cm. Coll. APBdM



Alfred Verwée (1838-1895), *Leverkruid [Aigremoine]*, s.d., huile sur toile, 57,7 x 70,2 cm. Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1961-AF

<sup>1</sup> Henri LIESSE, « Exhumations artistiques : Du chic et du poncif », in *L'Art libre*, 15 janvier 1872, p. 43.

<sup>2</sup> Camille LEMONNIER, « Le Salon : L'art mnémonique », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> septembre 1872, p. 286.

<sup>3</sup> ID., « Exposition du Cercle », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> juin 1872, p. 184.

<sup>4</sup> ID., *G. Courbet et son œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1868, p. 23.

<sup>5</sup> ID., « Exposition du Cercle », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> juin 1872, p. 188.

<sup>6</sup> WILHEM, « Nos Ennemis », in *L'Art libre*, 15 janvier 1872, p. 34.

<sup>7</sup> Camille LEMONNIER, *op. cit.*, p. 188.

<sup>8</sup> Léon DOMMARTIN, « Profession de foi », in *L'Art libre*, 15 décembre 1871, p. 2.

<sup>9</sup> Henri LIESSE, « En avant ! », in *L'Art Libre*, 15 décembre 1871, p. 16.

<sup>10</sup> J. HOEPPER, « Les artistes à l'exposition de Vienne », in *L'Art universel*, 1<sup>er</sup> avril 1873, p. 31.

<sup>11</sup> Émile THAMNER, « Simples réflexions sur l'exposition du Cercle Artistique », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> juin 1872, p. 191.

<sup>12</sup> Henri LIESSE, « Post Scriptum », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> janvier 1872, p. 32.

<sup>13</sup> HOUT, « Le peintre d'Histoire. Étude d'après nature », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> février 1872, p. 50.

<sup>14</sup> Alfred STEVENS, *De la modernité dans l'Art*, Bruxelles, Office de Publicité, 1868.

<sup>15</sup> Henri LIESSE, « Exhumations artistiques : de l'héroïsme de la vie moderne », in *L'Art libre*, 15 janvier 1872, p. 41 - 42 ; Camille LEMONNIER, « Pour servir de préface au Salon de 1872 », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> août 1872, p. 241 - 244 et « Le Salon : la modernité », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> septembre 1872, p. 277 - 279 ; HOUT [Louis DUBOIS], « Du portrait (fin) », in *L'Art libre*, 15 août 1872, p. 262 - 264. Repris à Charles BAUDELAIRE, « L'Art Romantique : La Modernité » in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 68 - 72.

<sup>16</sup> HOUT [Louis DUBOIS], « Du portrait (fin) », in *L'Art libre*, 15 août 1872, p. 263-264.

<sup>17</sup> Camille LEMONNIER, « Le Salon », in *L'Art Libre*, 1<sup>er</sup> septembre 1872, p. 274.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>19</sup> ID., « Pour servir de préface au salon de 1872 », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> août 1872, p. 244.

<sup>20</sup> ID., *L'École belge de peinture 1830 - 1905* [1906], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1991, p. 133.

<sup>21</sup> Camille LEMONNIER, « Le Salon », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> septembre 1872, p. 287.

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

<sup>23</sup> Louis ARTAN, « Correspondance de Belgique », in *L'Art universel*, 1<sup>er</sup> mai 1873, p. 55.

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

<sup>25</sup> *Loc. cit.*

<sup>26</sup> Camille LEMONNIER, « Le Salon », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> septembre 1872, p. 279.

<sup>27</sup> WILHEM, « Nos ennemis », in *L'Art libre*, 15 janvier 1872, p. 33.

<sup>28</sup> Émile THAMNER, « Simples réflexions sur l'exposition du Cercle Artistique », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> juin 1872, p. 192.

<sup>29</sup> Camille LEMONNIER, « Le Salon : l'art mnémonique », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> septembre 1872, p. 287.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>32</sup> HOUT [Louis DUBOIS], *op. cit.*, p. 228.

<sup>33</sup> Camille LEMONNIER, *op. cit.*, p. 277.

<sup>34</sup> ID., « Pour servir de préface au Salon de 1872 », in *L'Art Libre*, 1<sup>er</sup> août 1872, p. 241.

<sup>35</sup> ID., « Exposition du Cercle », in *L'Art Libre*, 1<sup>er</sup> juin 1872, p. 180.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>38</sup> Émile VERHAEREN, *Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1887. Repris dans *Écrits sur l'art* (1881 - 1892), Bruxelles, Labor (Archives du futur), p. 256.

<sup>39</sup> Camille v., « Exposition du Cercle », in *L'Art libre*, 1<sup>er</sup> juin 1872, p. 179.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>41</sup> Jean ROUSSEAU, « L'Exposition de l'Hôtel d'Assche », in *L'Art Libre*, 1<sup>er</sup> avril 1872, p. 116.

<sup>42</sup> Camille LEMONNIER, « Le Salon : la modernité », in *L'Art Libre*, 1<sup>er</sup> septembre 1872, p. 278.

<sup>43</sup> ID., « Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Exposition d'œuvres d'art », in *L'Art universel*, 1<sup>er</sup> décembre 1873, p. 169.

<sup>44</sup> Camille LEMONNIER, *Salon de Bruxelles - 1866*, Bruxelles, Typographie de Ch. et A. Vanderauwera, 1866, p.37.

<sup>45</sup> Hippolyte TAINÉ, *Philosophie de l'art : leçons professées à l'école des Beaux-Arts*, Paris, Germer-Baillère, 1865, p. 23.

<sup>46</sup> Camille LEMONNIER, *L'École belge de peinture 1830 - 1905* [1906], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1991, p. 49.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 56.





**a Société libre des Beaux-Arts  
& les stratégies d'émergence  
de l'artiste indépendant**

**Émilie Berger**





Isidore Verheyden (1846-1905), *Le Berger, s.d.*, huile sur toile, 43 x 71 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. VE 2



Isidore Verheyden (1846-1905), *Le Peintre en plein air, s.d.*, huile sur toile, 22 x 30 cm. Coll. privée, courtesy Bounameaux Art expertise

La Société libre des Beaux-Arts est considérée comme un événement majeur de l'histoire du renouvellement de l'art belge de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis les années 1920, la majorité des études historiques consacrées à cette période l'ont mentionnée et se sont attachées à en expliciter les buts à partir de ses textes programmatiques et des écrits de Camille Lemonnier. Dans l'historiographie, l'association est principalement considérée comme la première organisation d'avant-garde belge dont la lutte revendiquée contre l'art officiel aura permis la percée du réalisme. Néanmoins, le détail de ses activités et la nature de ses apports concrets aux artistes restent peu définis. En étant conscient que le rôle de la Société libre des Beaux-Arts ne pourra être appréhendé que grâce à une étude plus approfondie des lieux de sociabilité et des carrières artistiques en Belgique, nous voudrions poser ici, en nous basant sur le dépouillement de la correspondance des membres fondateurs et des études sociologiques sur le monde artistique français, quelques réflexions sur son rôle dans la consécration artistique de ses membres<sup>1</sup>.

Débutée le 1<sup>er</sup> mars 1868, selon les archives de son trésorier Camille Van Camp, la Société libre est organisée selon une administration bien officialisée. Les archives attestent en effet de l'existence d'une liste de membres<sup>2</sup>, de statuts, d'un règlement<sup>3</sup>, de séances de réunion sur convocations<sup>4</sup>, d'un livre de comptes<sup>5</sup> et même, d'un en-tête pour les reçus<sup>6</sup> et les papiers à lettre<sup>7</sup>. Un texte signé par plusieurs membres formule le but de l'association : « Accueillir & défendre les manifestations de l'art contemporain qui se produisent comme une interprétation libre & individuelle de la nature »<sup>8</sup>. Dans quel contexte un groupe d'artistes en est donc arrivé à créer cette organisation « bureaucratique » de la modernité ?



Edmond Lambrichs (1830-1887), *Portrait des membres de la Société libre des Beaux-Arts, s.d.*, huile sur toile, 175 x 236 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3352

La Société libre ne constitue pas, en Belgique, le premier lieu de rassemblement d'artistes où peuvent fourmiller les idées « modernes ». Il existe bien une effervescence intellectuelle autour de la reconfiguration des valeurs picturales en dehors du milieu officiel de l'Académie. La Colonie d'Anseremme et l'École de Tervueren<sup>9</sup> en sont deux exemples significatifs. Avec, comme point de ralliement respectif, les auberges « Au Repos des Artistes » et « L'Auberge du renard », ces deux lieux en pleine nature, attirent dès le début des années 1860, les artistes belges désireux de planter leur chevalet et de matérialiser sur la toile, en faisant fi de toute idéalisation, la nature telle qu'ils la perçoivent. Le paysage devient le sujet par excellence pour s'éloigner des canons académiques. Le recensement des futurs membres de la Société libre qui fréquentent ces lieux est évocateur ; y figurent entre autres : Artan, Agneessens, Asselbergs, Baron, Chabry, Coosemans, Crépin, Dubois, Fontaine, Huberti, Lambrichs, Meunier, Raeymaekers, Rops, Smits, Van Camp, Verheyden ou encore Verwée. Les écrivains Dommartin et Lemonnier, futurs rédacteurs de la revue *L'Art libre*, feront aussi de réguliers séjours à Anseremme. Ces lieux de sociabilité ont permis l'échange et l'émulation entre écrivains et peintres autour de la notion d'art. D'autres structures telles que l'Atelier Saint-Luc, le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, la Société d'artistes belges, mais aussi des rassemblements plus informels comme les cafés bruxellois, les escapades à Blankenberge ou les banquets d'artistes ont également joué ce rôle.

Ainsi, des œuvres considérées comme des jalons de la modernité belge telles que *Les Cigognes* (1858) de Dubois ou *Un enterrement*

au pays wallon de Rops (1863) précèdent de loin la création de la Société libre. La correspondance des artistes membres atteste de liens interindividuels avant 1868. En 1866, dans une lettre à Léon Dommartin, Louis Artan donne des nouvelles de Rops, Dubois, Verwée et évoque l'état de santé du poète Charles Baudelaire résidant alors à Bruxelles. Artan écrit :

Baudelaire est très mal. Sa mère Madame Aupic [Aupick] est arrivée pour le soigner. Il ne parle plus, à peine y a t'-il de longs intervalles d'éclairs d'intelligence. (...) On craint énormément que son mal n'arrive à l'état chronique et tu comprends que la perte de l'intelligence chez un homme de cette trempe est la chose la plus terrible, cent fois plus que la mort elle-même. Il n'est plus [à] l'hôpital de la rue des Cendres mais à l'hôtel des grands Miroirs avec sa mère. Personne ne peut le voir. C'est cet excellent Docteur Marcq<sup>10</sup> qui le traite et comme il vient tous les jours chez nous, Dubois, Artan et Ccie [compagnie] pour visiter notre petit hôpital nous avons des nouvelles toutes fraîche[s] (...)»<sup>11</sup>.

Les mots du peintre rappellent l'ascendance que le poète - l'« homme de cette trempe » -, de dix ans leur aîné, a pu avoir sur « Dubois, Artan et Ccie », futurs membres fondateurs de la Société.

Si l'on évoque souvent l'influence du concept baudelairien de modernité<sup>12</sup> sur l'œuvre des peintres belges, il faut remarquer que le poète incarne aussi la possibilité d'établir sa notoriété par une opposition revendiquée à la bourgeoisie et au monde officiel. Le peintre Gustave Courbet, présent en Belgique dès les années 1840, a également pu matérialiser cette nouvelle perception de l'artiste. Les fondateurs de la Société libre ont été témoins de la consécration de deux créateurs dont l'indépendance était atypique. « Du jour au lendemain », constate Ségolène Le Men, « Courbet a été en mesure d'accéder au rang des maîtres, en brûlant toutes les étapes du cursus honorum d'une carrière artistique »<sup>13</sup>. La sociologie de l'art a théorisé, pour le cas de la France, ce bouleversement du champ artistique propre à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Aux côtés de l'artiste « académicien » - dont la formation, les médailles et la participation au Salon permet la reconnaissance - apparaît la figure de l'artiste « indépendant », cet individu en marge de la société dont la capacité de distinction assure le statut de créateur. Son indépendance, Courbet l'affirme, par exemple, en partant sur les routes exposer ses œuvres de village en village, une pratique d'exposition personnelle en marge du Salon officiel qui trouvera son apogée en 1855 avec le « Pavillon du Réalisme ». Les débats autour du « réalisme », outre les questions d'esthétique, touche aussi à la reconfiguration des moyens de capitalisation de la réputation de l'artiste. Les membres de la Société libre ayant signé le texte manuscrit sont pour la plupart nés entre 1830 et 1837<sup>15</sup>, il avait une vingtaine d'années, voire moins, lors du scandale provoqué par l'exposition, au Salon de Bruxelles de 1851, des *Casseurs de pierres* de Courbet. Ce type de phénomène a pu guider leur choix de carrière. Il n'est pas anodin par exemple que Camille Van Camp, en 1859, mette déjà en évidence la nécessité pour lui d'être insolite, une position qu'il envisage d'ailleurs par l'opposition : « Je ne suis engoué d'aucune école, dans toutes, je trouve des éléments puissants que je tâche de mettre à profit. Seulement, je sens que je dois être seul contre toutes, c'est-à-dire original »<sup>16</sup>. L'artiste, après une formation à l'Académie de Bruxelles, voyage alors en France où il découvre Paris, les alentours de Barbizon et le peintre Camille Corot. Dans une notice biographique, Louis Artan, peintre autodidacte ayant aussi commencé sa formation à 21 ans par une expédition en France, souligne qu'il n'a « (...) jamais été à l'académie ni élève de personne »<sup>17</sup>. Félicien Rops, dès ses débuts, évoque dans sa correspondance la nécessité de se faire « une réputation », une renommée qu'il envisage de se construire, non pas en passant par les circuits de l'art académique, mais bien dans le milieu éditorial en s'adonnant à l'estampe et à l'illustration. « (...) je ferai des tableaux de vente, mais quand j'aurai surtout de la réputation (...) »<sup>18</sup> écrit-il à son beau-père en 1863. La Société libre prend donc corps dans ce contexte d'émulation autour d'une peinture nouvelle mais aussi, de prise de conscience par les artistes des possibilités d'autonomisation.



Louis Artan (1837-1890), *Atelier d'artiste*, s.d., huile sur toile, 52 x 70 cm. Coll. Ronny et Jessy Van de Velde, Antwerpen



Edouard Agneessens (1842-1895), *L'Atelier de l'artiste*, s.d. huile sur panneau, 47 x 55 cm. Coll. privée, courtesy Bounameaux Art expertise





Camille Corot (1796-1875), *Lisière de forêt au crépuscule*, ca.1865, huile sur toile, 24 x 34,5 cm. BAL - Musée des Beaux-Arts de Liège, inv. BA.AMC.05b.1900.000722 (AM 253/13)

Comme le remarque Raymonde Moulin dans son étude du marché de l'art français : « (...) l'artiste, refusant tout autre tribunal que sa conscience d'artiste, ne peut pas vivre s'il n'existe pas une demande susceptible d'accepter la définition qu'il donne de l'art et de son art<sup>19</sup> ». Pour créer ou renforcer la demande, il faut d'abord que les artistes puissent diffuser et légitimer cette définition. C'est là que la Société libre entre en jeu. Si les membres organiseront relativement peu d'expositions, à savoir quatre entre 1868 et 1872<sup>20</sup>, une de leurs actions les plus marquantes est la création en 1871 d'un journal littéraire et artistique : *L'Art libre*<sup>21</sup>. Au fil des vingt-deux numéros, les écrivains Léon Dommartin, Henri Liesse, Camille Lemonnier et Émile Leclercq contribuent à l'édification de ce qui serait moderne en terme de création artistique. L'individualité, la liberté, le travail d'après nature ou encore, la secondarité du sujet par rapport au traitement pictural en sont par exemple des leitmotivs récurrents sur lesquels peuvent s'établir cette nouvelle notion d'art. Avec *L'Art libre*, les artistes ont doté la Belgique d'un support pour la critique d'art qui, dans la continuité de Champfleury et de Baudelaire, leur apporte une reconnaissance scripturale « susceptible d'entraîner à la fois l'estime artistique et la demande commerciale des amateurs »<sup>22</sup>. À l'échelle individuelle, l'adhésion à la Société libre des Beaux-Arts allie l'artiste à ce discours théorique publié et l'investit d'un potentiel « révolutionnaire » et « moderne » qui lui permet de toucher un public nouveau. Une étude du marché de l'art et des collectionneurs en Belgique permettrait évidemment d'affiner cette hypothèse. Robert Hoozee<sup>23</sup> a déjà évoqué qu'une bourgeoisie aux idées libérales constituerait alors le public et la clientèle du réalisme. En outre, dans un article sur l'exposition de la Société libre à Blankenberge en 1872, Émile Thamner mentionne une cinquantaine d'œuvres exposées et précise : « juste ce qu'il en faut pour les amateurs éclairés et consciencieux »<sup>24</sup>, une allusion claire à l'existence d'un public réceptif aux nouvelles valeurs. N'oublions pas qu'en 1872, le marchand Durand-Ruel propose une rétrospective de Courbet à Paris<sup>25</sup>. La mise en place d'un marché de l'art moderne est bien réelle. La Société libre et son organisation bureaucratique peuvent donc être comprises comme un moyen, créé par les artistes eux-mêmes, de diffusion et de légitimation d'une définition nouvelle de l'art et de l'artiste qui précède sa création.

S'il y a bien un artiste qui a perçu l'enjeu personnel que peut revêtir la création d'une publication collective, c'est Félicien Rops. En 1872, une lettre du peintre-graveur à Fortuné Calmels de 1863 est publiée dans *L'Art libre*<sup>26</sup>. Rops, ravi des compliments reçus par l'écrivain français au sujet de son *Enterrement au pays wallon* (1863), en donne de plus amples explications : « (...) Je vous assure que dans *l'Enterrement* rien n'est chargé. Je suis plutôt resté au-dessous de la lugubre vérité des choses. Je ne sais, du reste, peindre qu'entièrement d'après nature. Et je tâche tout bêtement et tout simplement de rendre ce que je sens avec mes nerfs et ce que je vois avec mes yeux ; c'est là toute ma théorie artistique (...) J'ai encore un autre entêtement, c'est celui de vouloir peindre des scènes et des types de ce dix-neuvième siècle (...) ». Le contenu de cette missive s'apparente à un discours théorique. Par le biais de la publication de sa correspondance, Rops assure lui-même le rôle que prend le critique à savoir celui de la théorisation de ses spéculations esthétiques. La pratique artistique se voit prolongée d'une pratique discursive destinée à asseoir la légitimité d'une œuvre et d'une démarche artistique. L'artiste a contribué à la création en Belgique d'un support - *L'Art libre* - permettant de diffuser son discours théorique. Avec Louis Dubois, qui publiera des textes théoriques sous le pseudonyme de Hout, Rops est le seul artiste à s'exprimer « directement » dans *L'Art libre*.

La prise de conscience par Rops du potentiel qu'offre la société dans l'établissement d'une notoriété est perceptible dans une lettre de 1880 à Théodore Hannon. Rops y écrit : « Il est regrettable que depuis *l'Artiste*, tu n'aies plus un journal à toi. Celui-là annexé à la publication ne coûtera rien à faire & te tiendra en réputation. On publierait pour la forme un bout de règlement on mettrait quelques noms sur la liste d'un Comité quelconque & tu te trouverais maître d'une publication



Alphonse Asselbergs (1839-1916), *Sous-bois*, s.d., huile sur toile, 67 x 53 cm. Coll. APBdM



Édouard Huberti (1818-1880), *Grands arbres près d'un sentier*, s.d., huile et fusain sur papier, 37,1 x 24,8 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. HU 1



Louis Crépin (1828-1887), *Panorama du bas d'Ixelles*, s.d., huile sur papier marouffé sur carton, 23 x 36 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. CR 1

intéressante (...). Voilà pour la « forme Société » - cette forme permet beaucoup de choses & elle permet surtout d'enrôler des membres pour soutenir la publication &c &c &c (...) »<sup>27</sup>. Les propos de Rops montrent que la société, avec le caractère officiel que lui confère son règlement et son comité, est envisagée comme une solution permettant la diffusion de créations. Le créateur en récolterait, en outre, un certain prestige à en être l'initiateur<sup>28</sup>.

Une lettre du peintre Théodore Tscherner, signataire du manifeste de 1868, mérite à ce propos toutes les attentions. Alors que le peintre vient d'apprendre, en 1905, qu'il ne figurerait pas au sein d'une publication consacrée à l'histoire de l'art belge, il s'insurge auprès de son interlocuteur, lui expliquant « qu'aucune raison, ne justifie cet acte (...) arbitraire »<sup>29</sup>. Il énonce alors les éléments qui, pour lui, démontrent qu'il est un artiste notable de la période que l'ouvrage recouvre. « Né le 14 février 1826 », écrit-il « j'entrai à l'académie de Namur à 16 ans. Ayant 79 ans sonnés, et, peignant encore ; J'ai, donc, 63 années de travail, ininterrompu. Militant zélé, je fus avec Constantin Meunier, Charles Degroux, Félicien Rops, Dubois, Artan Van Camp (etc) un des fondateurs de la société - « L'Art Libre ». Enfin, vieillissant et aimant de moins en moins les stériles discussions artistiques : je me décidai à habiter la campagne : sans pour cela, cesser de peindre (ainsi qu'en témoigne ma nomination de Chevalier dans l'Ordre de Léopold ; le 27 juillet 1887. Motivée sur ma valeur artistique, ma participation à l'exposition triennale de 1903 et la dernière exposition de Namur en 1904. O[ù] je figurai avec trois tableaux.) Et bref, si je fus un temps moins assidus aux expositions. C'est que l'expérience m'avait démontré, l'inutilité des efforts que fait l'artiste, s'il vit loin des c[on]t[ra]intes des intrigues et, ne harcèle ni la critique ni les toutes puissantes commissions. Cependant, malgré ma légitime misanthrope [suis-je] passé inaperçu ? ».

L'artiste mentionne sa contribution à *L'Art libre* parmi ses premiers arguments. Le document permet de percevoir ce qui, pour un artiste de la seconde moitié XIX<sup>e</sup> siècle, constitue les conditions de son émergence. Il en ressort une figure paradoxale qui se présente à la fois comme un « militant zélé » et un « Chevalier dans l'ordre de Léopold », partagé entre un combat pour l'indépendance et la prégnance des honneurs du monde académique. En 1868, la Société libre fait partie intégrante de ce moment de transition, de cette vie artistique bipolaire. Elle apparaît comme un moyen de reconnaissance sociale et économique d'un art indépendant mis en place par des artistes, à la fois conscients du potentiel de l'individualité et de l'affirmation de la marginalité mais pour lesquels, la présence au sein du monde officiel est encore un enjeu primordial.





Joseph Coosemans (1828-1904), *Sous-bois*, 1867, huile sur toile, 43,7 x 29,5 cm. Brugge, Groeninge Museum, inv. 0000.GRO0368.I.

<sup>1</sup> La correspondance des membres fondateurs conservée au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique et aux Archives de l'Art contemporain en Belgique des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique a été consultée dans le cadre de cet article.

<sup>2</sup> Liste des membres. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, Archives de l'Art contemporain en Belgique, 112.200/1. La liste est consultable dans le présent catalogue, p.

<sup>3</sup> Une lettre atteste l'existence d'un règlement avec des articles numérotés et mentionne des assemblées annuelles. Voir : Lettre de la Société libre des Beaux-Arts (Lambrichs, Van Camp, Raeymaekers) à Félicien Rops, Bruxelles, le 15/03/1876 - Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 7734/50. Lettre transcrite dans ce catalogue, p.

<sup>4</sup> Trois convocations de la Société imprimées et adressées à Félicien Rops sont conservées au County Museum de Los Angeles dans la collection Michael G. Wilson (WIL.001.001). Elles sont respectivement datées du 23 avril 1872, du 28 février 1873 et du 4 mars 1876.

<sup>5</sup> Selon icollector.com, le livre de comptes de la Société pour l'année 1868 aurait été mis en vente en juin 2002 par la librairie Henri Godts.

<sup>6</sup> Deux reçus adressés à Ch. Hippert muni de l'en-tête de la Société et signés par Van Camp sont conservés - Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 6432/104 et II 6432/105.

<sup>7</sup> L'utilisation de ces outils est attestée jusqu'en 1876.

<sup>8</sup> Texte signé. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, Archives de l'Art contemporain en Belgique, 112.200/1. Le texte intégral est consultable dans ce catalogue, p.

<sup>9</sup> Le terme est utilisé à partir de 1866 lorsque Boulenger, à l'endroit où figure traditionnellement le nom du maître de l'artiste, écrit : « École de Tervueren ». En ce qui concerne l'École de Tervueren, se référer à : Herman DE VILDER & Maurits WYNANTS, *L'École de Tervueren*, Bruxelles, asbl. Les amis de l'École de Tervueren, 2000.

<sup>10</sup> On retrouvera le nom du docteur Marcq sur la liste des membres effectifs de la Société libre des Beaux-Arts, voir : liste des membres. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, Archives de l'Art contemporain en Belgique, 112.200/1.

<sup>11</sup> Lettre de Louis Artan à Léon Dommartin, Etterbeek, 27 avril [1866]. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 5633/ 3.

<sup>12</sup> La notion de modernité chez Charles Baudelaire (1821-1867) est principalement exprimée dans deux articles : *Salon de 1846* (1846) et *Le Peintre de la vie moderne* (1859). Ces textes encouragent le refus de la tradition et des convenances par des représentations ancrées dans le présent, il s'agirait pour le créateur d'extraire de la vie moderne sa beauté et son héroïsme.

<sup>13</sup> Gustave Courbet (1819-1877) reçoit une médaille d'or avec *Une après-dînée à Ornans* lors du Salon de 1849. Ce statut lui permet par la suite d'exposer

sans devoir passer par le jury, une position dont le peintre va profiter pour exposer *Un enterrement à Ornans*, toile défiant tous les codes académiques. Voir Ségolène LE MEN, Courbet, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

<sup>14</sup> Se référer à Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 1992 et Nathalie HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 2005.

<sup>15</sup> 9 membres sur 13.

<sup>16</sup> Lettre de Camille Van Camp à Pierre Van Camp, France, 2/06/1859. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 3732.

<sup>17</sup> Louis ARTAN DE SAINT-MARTIN Jr., *Quelques précisions et quelques souvenirs sur Louis Artan « Peintre de la mer »*, notice manuscrite non éditée, Bruxelles, 1930. L'original est au Musée des Beaux-Arts de Gand, un tapuscrit est conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, RP III 194. L'auteur est le fils de Louis Artan et dit s'être basé sur des entretiens avec son père.

<sup>18</sup> Lettre de Rops à Monsieur Polet de Faveaux, s.l., 1863. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, III 215/vol.7/46.

<sup>19</sup> Raymonde MOULIN, *L'artiste l'institution et le marché*, Paris, Flammarion (Champs Art), 2009, p.254.

<sup>20</sup> Se référer dans ce catalogue à la Chronologie de la Société libre des Beaux-Arts, p.

<sup>21</sup> *L'Art libre : revue artistique et littéraire*, Bruxelles, 1871-1872.

<sup>22</sup> Nathalie HEINICH, *op. cit.*, p.161.

<sup>23</sup> Robert HOOZEE, « L'Art belge 1880-1900 », in Mary Anne STEVENS & Robert HOOZEE (dir.), *Du réalisme au symbolisme : l'avant-garde belge 1880-1900*, Gand, Ludion, 1995, p.14.

<sup>24</sup> Émile THAMNER., « Exposition de peinture à Blankenberghe », in *L'Art libre*, 1<sup>ère</sup> année, 15 août 1872, p.271.

<sup>25</sup> Ségolène LE MEN, *op. cit.*, p. 371.

<sup>26</sup> « Une lettre de Félicien Rops », in *L'Art libre*, 1<sup>re</sup> année, n°9, 15 avril 1872, p.134-137. La lettre avait déjà été publiée : Fortuné CALMELS, « Un Gavarni en Belgique », in *La Revue nouvelle*, 1<sup>ère</sup> année, 1<sup>er</sup> janvier 1864, p.69-73, assurant ainsi la diffusion du discours de l'artiste dans le milieu artistique parisien.

<sup>27</sup> Lettre de Félicien Rops à Théodore Hannon, Paris, 6/11/1880. Bruxelles, Archives et musée de la Littérature, ML 00026/0085.

<sup>28</sup> Il n'est pas anodin que la création de publications et de groupes ait ponctué la carrière de Rops. Citons ici la revue *L'Uylenspiegel* (1856-1863) et la création de la Société internationale des Aquafortistes (1869-1875).

<sup>29</sup> Lettre de Théodore Tscharner à [Théodore ?] Hippert, Furnes, le 11/09/1905. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 6432.





Exposition Félicien Rops :  
croquis de guerre 1870-1871 »

Denis Laoureux





Félicien Rops (1833-1898), [*La Hideuse Guerre. Sedan*], 1870, crayon et pierre noire sur papier, 15 x 23, 5 cm. Non localisée



Félicien Rops (1833-1898), *Épidémies, Endémies* [*La Hideuse guerre. Sedan*], 1870, encre de Chine à la plume et au pinceau sur papier vergé, 15,5 x 23,5 cm. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. CFR 45



Félicien Rops (1833-1898), *Les Monstres* ou *La Genèse*, s.d., héliogravure retouchée au vernis mou, 11,3 x 18,8 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. PER E 789.1.P

Retracer de façon indubitable et définitive ce que Rops a réellement vu et vécu sur les charniers encore brûlants de la guerre franco-prussienne est difficile. C'est dans les dessins, les témoignages et la correspondance que se trouvent les informations sur le passage de Rops dans les zones de conflit. Or dans les lettres de Rops, on le sait, il arrive que le réel se mélange à la fiction. Sous la plume de Rops, il se peut que l'histoire se mêle à l'imaginaire au sein d'un processus narratif à travers lequel l'épistolier raconte, et se raconte. La construction du récit, son intrigue narrative, en disent autant sur Rops que l'exactitude historique présumée des faits que ce dernier relate dans ses lettres. En somme, histoire et affabulation se mélangent pour former un observatoire sur un projet singulier : un album de guerre ouvert sur le résultat apocalyptique d'un carnage militaire. Cet album ne verra jamais le jour. Destiné à être publié par Auguste Poulet-Malassis sous le titre de *La Hideuse Guerre*, il devait comprendre douze lithographies « très brutales et d'une intensité de caractère à épouvanter les Parisiens et Pharisien dans le but d'assurer à son auteur « un peu » de réclame » dans la capitale de la France<sup>1</sup>.

Dans une lettre qu'il adresse de Blankenberge à Armand Gouzien le 27 août 1870, Rops dit être envoyé en France par divers journaux - dont *La Chronique* - pour rendre compte des scènes de la guerre de 1870. Il aurait suivi vaillamment l'armée française durant le mois d'août avant de rejoindre le château de Thozée, à Mettet, c'est-à-dire à environ une centaine de kilomètres de Sedan<sup>2</sup>. Lorsque les hostilités se déclenchent au sud de Sedan le 1<sup>er</sup> septembre, Rops serait donc au château de Thozée<sup>2</sup>. Il aurait alors conçu immédiatement le projet de se rendre sur le front. Son objectif ? Dessiner en prise directe sur les charniers. Rops songe aussitôt à une exposition de ses croquis de guerre qui serait organisée à l'enseigne de la Société libre des Beaux-Arts.



Félicien Rops (1833-1898), *Un campement de francs-tireurs dans le bois Mazarin*, 1870, crayon gras sur papier avec estompe et grattoir, 30 x 43 cm. Conseil régional wallon (Parlement wallon), en dépôt au Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. CRW/16

Rops quitte Thozée pour se rendre à Bouillon où il rejoint

Dommartin. Celui-ci est chargé par la revue *Le Gaulois* de suivre l'armée française alors prise au piège. Sans doute est-ce le 2 ou le 3 septembre, à l'heure où la défaite française dans la bataille de Sedan provoque la chute du Second Empire, que les deux amis partent à pied vers la ligne de front qui n'est qu'à une quinzaine de kilomètres environ de la ville belge. De retour à Bouillon, ils tombent sur Camille Lemonnier qui livrera dans sa monographie de 1908 un témoignage halluciné de cette rencontre imprévue :

Je ne l'avais plus revu depuis Bruxelles et il était là, devant moi, crispé, nerveux, souillé, ayant pataugé depuis le matin dans de l'urine, des viscères et de la terre pourrie, tout couvert de la puanteur du champ de bataille. Lui et l'ami Dommartin qui l'avait accompagné avaient marché comme de la troupe, les godillots gauchis, recrues de fatigue, portant leurs sacs d'artiste comme un fourniment militaire<sup>4</sup>.

Peintres et écrivains sont évidemment impressionnés par ce dont ils furent les témoins immédiats. Dommartin, dans ses *Notes d'un vagabond*, rend compte de l'impact émotionnel causé par le passage d'un convoi de blessés dans la ville belge<sup>5</sup>. De son côté, Lemonnier consigne ce qui deviendra un essai intitulé *Sedan* en 1871. Rops, lui, aurait noirci des carnets de croquis. Comme

graveur, il se projette dans une tradition initiée par la série des *Désastres de la guerre de Goya*. Dans une lettre écrite quelques jours après, vraisemblablement à Dommartin, Rops formule ainsi son projet :

J'ai commencé à dessiner à aquareller & à peindre, enfin à mettre sur jambes mes notes et mes croquis de guerre que je compte exposer en novembre à la Société libre. Pour donner une plus grande valeur morale (...) à cette great exhibition, je te somme de dire à tous les êtres que tu rencontreras que j'ai suivi l'armée Française & que j'ai apporté de cette tournée en pays perdu les dessins les plus étonnants. Tu comprends l'effet de cette bourde légère sur les masses, - les moindres croquis gagneront auprès des imbéciles la valeur de document<sup>6</sup>.

De quelle bourde s'agit-il ? Un dessin tracé avec rapidité dans le village de La Moncelle indique que Rops et Dommartin se sont rapprochés de Sedan par le flanc est. Or La Moncelle était occupée par l'armée prussienne. Pascal de Sadeleer a remarqué à juste titre que, dans le dessin de La Moncelle, la sentinelle veillant sur un parterre de cadavres porte un casque dont la pointe ne fait pas de doute sur l'origine nationale du vainqueur<sup>7</sup>. C'est donc à travers le regard victorieux des forces allemandes que Rops découvre le résultat des opérations militaires lancées au départ de Bazeilles, au sud de Sedan. On imagine mal qu'un album de lithographies à la gloire de l'armée prussienne put rencontrer un succès auprès du public parisien auquel Rops destinait au moins en partie son projet de *La Hideuse Guerre*. C'est pour cette raison, croyons-nous, que dans la lettre qu'il écrit à Dommartin, Rops imagine un itinéraire tout à fait plausible, mais purement épistolaire. Tout se passe comme s'il s'agissait, pour lui, de fixer les étapes d'un trajet en phase avec les déplacements de l'armée française :

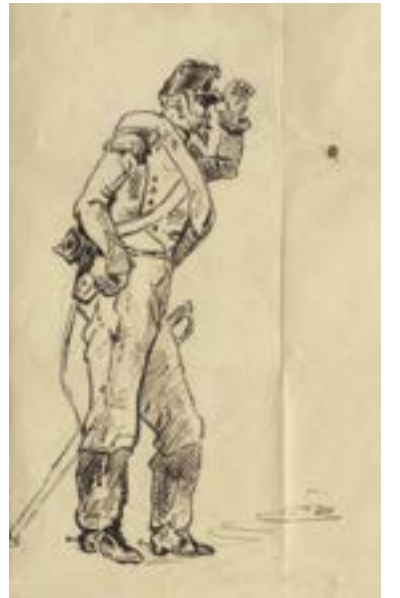
Voici donc l'itinéraire fantastique sur lequel nous serons d'accord, afin de ne pas nous couper : j'ai été enfermé dans Metz, je suis parvenu à en sortir et je suis revenu à Sedan en passant par Gravelotte, Etain, Longuyon & Montmédy - Nous avons visité Sedan ensemble - tout cela m'a empêché de faire mes correspondances mais cela m'a permis de rapporter des croquis tout simplement splendides<sup>8</sup>.

On est enclin à penser que Rops met au point cet itinéraire fictif pour se prémunir de toute accusation de proximité avec les Prussiens. Dans les mois qui suivent, il reste vigilant sur l'évolution du conflit et se montre intéressé par les camps militaires qui se forment jusqu'en Belgique, non loin de Thozée, dans le Bois Mazarin où il se rend en décembre 1870 et dont il s'inspire pour le dessin *Un campement de francs-tireurs dans le bois Mazarin*. Il passe également dans le village de Montmédy, à une quarantaine de kilomètres de Sedan, où se tient une partie des troupes prussiennes. En janvier 1871, le projet de *La Hideuse Guerre* reprend avec le retour des hostilités qui précèdent l'armistice du 28 janvier :

Nous sommes ici depuis le commencement du bombardement de Longwy. Nous sommes entrés avec les Prussiens dans la place. Dis à nos amis qui ont du temps de venir voir cela, c'est très beau et très particulier comme specimen de bombardement, et ce n'est qu'à un pas de la Belgique. J'ai passé toute la journée d'hier à dessiner l'intérieur des casemates où étaient relégués les blessés et les typhoïdes : des caves éclairées par des lampes fumeuses, une crypte des premiers chrétiens<sup>9</sup>.

Cette lettre éclaire la nature du projet *Hideuse Guerre*. Pour Rops, il s'agit de suivre une armée pour pénétrer au cœur d'un conflit afin d'en extraire, à chaud, à fleur de plaies encore putrescentes, des dessins mettant en scène les cris d'une humanité

engouffrée dans l'horreur de l'hécatombe. Le dessin *Épidémies, Endémies* est l'expression macabre de cette immersion dans ce qui apparaît comme une boucherie. La vue à laquelle Rops donne corps est celle d'une plaine jonchée de cadavres déchiquetés. L'iconographie du désastre explorée dans ce dessin répond autant à ce que Rops dut voir près de Sedan qu'à la description qu'il fait dans la lettre du 28 janvier 1871. Graphiquement, on est toutefois loin, dans ce cas, du croquis pris sur le vif à La Moncelle. Au vu de son degré d'aboutissement, *Épidémies, Endémies* est probablement la seule des douze vues qui devaient constituer *La Hideuse Guerre*. Quoi qu'il en soit, le dessin est effectué à l'encre de Chine avec une plume aussi acérée qu'un stylet nécessaire au burlage d'une plaque de cuivre. L'effet recherché est celui d'une eau-forte. La composition est intentionnellement dépouillée : l'absence d'indication de lieu donne une dimension intemporelle typique de la modernité telle que la conçoit Rops. Seul un arbre décharné offre au spectateur un point de repère spatial tout en installant une atmosphère crépusculaire qui annonce les frontispices que George Minne dessinera en 1889 pour Maurice Maeterlinck. En artiste moderne, Rops entend mettre en évidence le caractère éternel des désastres humains causés par un conflit militaire.



Félicien Rops (1833-1898), *Croquis militaires* (détail), s.d., encre et crayon sur papier, 31 x 40 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. LEpr 4

On peut imaginer qu'après avoir compris qu'il serait impossible de diffuser en France un album consacré à une *Hideuse Guerre* qui aura sanctionné avec brutalité la défaite cuisante de l'armée française et l'effondrement du Second Empire, Rops ait été amené à reconsidérer quelque peu son projet. En avril 1872, il imagine encore exposer les douze lithographies initialement prévues auxquelles il ajouterait... deux cents dessins ! Pour lui, c'est « une machine énorme & de toute première importance (...) destinée à faire une certaine sensation dans le monde artistique belge »<sup>10</sup>. L'ensemble formerait le corpus d'une exposition qu'il voit en marge de toute structure officielle, mais tout de même située place du Musée, dans un pavillon provisoire spécifiquement monté pour ce projet auquel il donne ce titre censé « crisper les Bruxellois jusqu'à la troisième génération mâle » : *Exposition Félicien Rops. Croquis de Guerre 1870-71*<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Lettre de Félicien Rops à Auguste Poulet-Malassis, slnd, citée d'après *Félicien Rops*, vente publique, catalogue rédigé par Pascal de Sadeleer, Bruxelles, Galerie Simonson, 26 septembre 1987, n°53.

<sup>2</sup> Lettre de Félicien Rops à Armand Gouzien, Blankenberge, 27 août 1870. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 6958/2.

<sup>3</sup> Rops signale à Gouzien qu'il sera le 29 août 1870 à Bruxelles, et ensuite à Thozée. Lettre de Félicien Rops à Armand Gouzien, Blankenberge, 27 août 1870. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 6958/2

<sup>4</sup> Camille LEMMONIER, *Félicien Rops. L'Homme et l'artiste*, Paris, Floury, 1908, p. 90-92.

<sup>5</sup> Léon DOMMARTIN, *Notes d'un vagabond*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1887, p. 136.

<sup>6</sup> Lettre de Félicien Rops à [Léon Dommartin], slnd [noté par une autre main

que celle de Rops : 20 septembre 1870]. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 7036/13.

<sup>7</sup> *Félicien Rops*, vente publique, catalogue rédigé par Pascal de Sadeleer, Bruxelles, Galerie Simonson, 26 septembre 1987, n°54.

<sup>8</sup> Lettre de Félicien Rops à [Léon Dommartin], slnd [noté par une autre main que celle de Rops : 20 septembre 1870]. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 7036/13.

<sup>9</sup> Lettre de Félicien Rops à Alfred [Cadart ?], sl, 28 janvier 1871, citée d'après *Les Muses sataniques. Félicien Rops, œuvre graphique et lettres choisies par Thierry Zéno*, Préface de Jean-Pierre Babut du Marès, Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, p. 42.

<sup>10</sup> Lettre de Félicien Rops à Léon Dommartin, Thozée, 3 avril 1872. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 6655/468 (32).

<sup>11</sup> *Loc. cit.*







Anonyme, *Portrait du groupe par Lambrichs*, tirage noir et blanc avec étiquettes collées. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 14 447

### Texte-manifeste écrit par Camille Van Camp et signé par plusieurs membres, Bruxelles, [1868]<sup>1</sup>

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux camps : les conservateurs, les novateurs.

Les premiers pèsent sur les seconds par le respect superstitieux de la tradition, la routine de l'enseignement, l'influence de l'autorité des positions officielles. Ils sont à l'état de coalition latente contre tout ce qui se produit de vivant & de nouveau.

C'est pour combattre leur influence funeste que la présente association se forme. D'un mot elle peut faire connaître son but.

« Accueillir & Défendre les manifestations de l'art contemporain qui se produisent comme une interprétation libre & individuelle de

la nature »

Le principe fécond de renouvellement de l'art à toutes les époques de l'histoire est celui de notre association qui poursuivra la réalisation de son but par tous les moyens qui lui paraîtront utiles.

Henri Vanderhecht Th. Tschärner Guil Vanderhecht

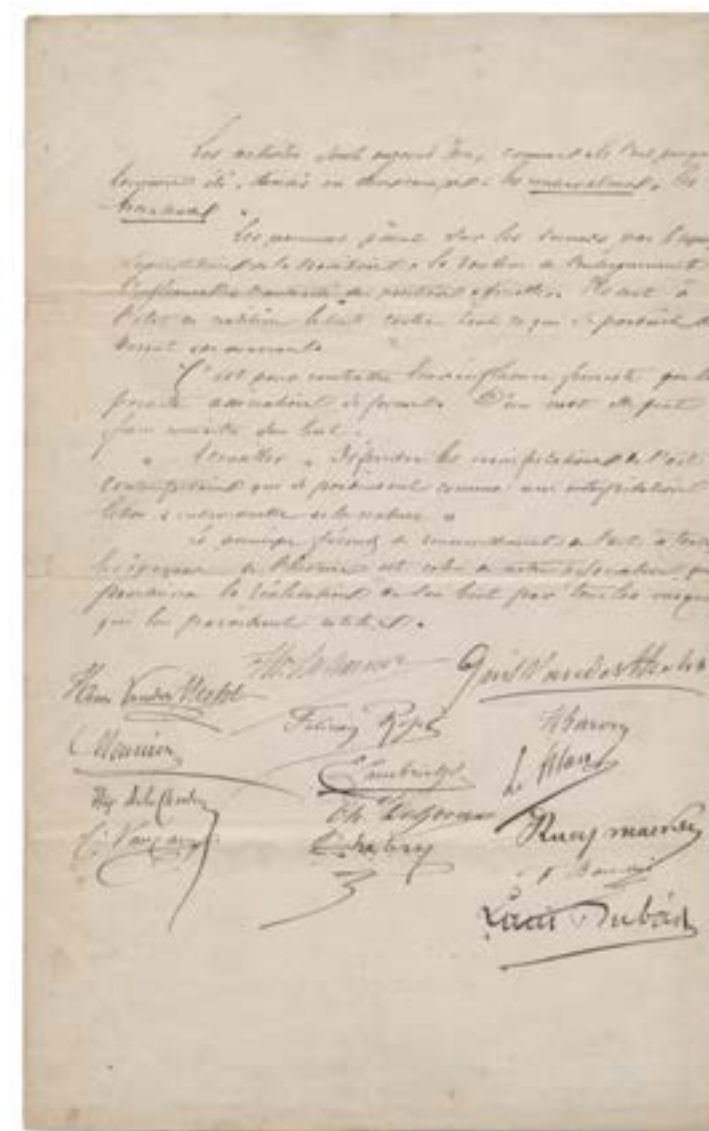
Meunier Félicien Rops T. Baron

E. Lambrichs L. Artan

Hip. de la Charlerie Ch. Degroux Raeymaecker

C. Van Camp Chabry F. Boudin

Louis Dubois



*Manifeste de la Société libre des Beaux-Arts*, s.d, manuscrit à l'encre noire sur papier vergé. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 112.200/1



Liste des membres de la Société libre des Beaux-Arts - manuscrit de Camille Van Camp, Bruxelles, commencée le 1<sup>er</sup> mars 1868<sup>2</sup>

[1 <sup>r</sup> : 1]	32 H Vanderhecht id	20 Paul Huet
Société Libre des Beaux-Arts	33 A Verwée	21 Sylvestre
1 <sup>ère</sup> Année sociale commencée le 1 <sup>er</sup> Mars 1868	34 L Verwée	22 Ab. Michiels
	35 Dargent grav. mid.	23 Henri Taine
		24 Em. Galichon
Liste des Membres	Membres effectifs adhérents	Membres Correspondants
Membres Fondateurs.	1 Mr Asselbergs peintre	1 M <sup>r</sup> Ar Stevens Paris
M <sup>r</sup> 1 Artan peintre	2 E. Agnessens id	2 Briguiboul id
2 Benoit composit.	3 A Mennessier Archi	3 Manet id
3 Boudin -	4 Jacmart -	4 Roibet id
4 Bouré sculpt.	5 Simonis de Barbençon -	5 Bracquemont id
5 Baron peintre	6 Vansprangh	6 Guillaume id
6 Coosemans id	7 Vanvinkeroy	7 Legros id
7. Chabry id	8 Trumper -	8 Flameing id
8 M. Collart id	9 J Montigny	9 Schreyer id
9 Clays id		10 Bonvin id
10 Crepin sculpt.	Société Libre des Beaux-Arts	11 Wiselieu Londres
11 Dansart -	1 <sup>ère</sup> année sociale commencée le 1 <sup>er</sup> Mars 1868.	12 Maris Hollande
12 L Dubois peintre		13 Zakerkoff id
13 Degroux id	Liste des Membres.	14 Fremiet Paris
14 J Goethaels id	Membres d'Honneur.	15 Whistler
15 Huberti id	1 M <sup>rs</sup> Burger litterateur a Paris	16 Burty
16 Jourdan art. lyriq.	2 Courbet peindre id	17 Archorson Londres
17 Kathelin peintre	3 Corot id	18 Jacques Paris
18 Lacharlerie id	4 Daumier dessinateur id	19 Harpignies id
19 Lambrichs id	5 J. Dupré peintre	20 Achard id
20 C Meunier id	6 Daubigny id	21 Jules Breton id
21 B Meunier graveur	7 Robert-Fleury id	22 Brion id
22 Rops. peint dess aqua.	8 Gérôme id	23 Boesboem id
23 Raeymakers peint.	9 Millet id	24 Jacmart aquafortiste
24 J Rousseau. littérat.	10 Messonier id	25 Ribaut
25 Robie peintre	11 Wagner compositeur Munich	26 Lalame
26 Sacré musicien	12 Al. Stevens peintre Paris	27 G Dumaurier Londres
27 Speekaert. peintre	13 A de Knyff id id	28 Maris Hollande
	14 F Willems id id	29 Rochussen
Membres Fondateurs	15 Israels id Hollande	30 Chaigneau
M <sup>rs</sup> 28 Smits peintre	16 Jongkind id id	
29 Tscharnier id	17 Cavalier sculpteur (?)	[1 <sup>v</sup> : 1]
30 Van Camp id	18 Barye id Pari[s].	Correspondants
31 G Vanderhecht id	19 Diaz peintre id	31 E Leclerc lett spa



Léopold Speekaert (1834-1915), *Le Canal de Willebroeck, syphon des trois trous, s.d.*, huile sur toile, 26 x 54 cm. Bruxelles, Commune de Saint-Gilles, inv.

Choix d’extraits d’articles publiés dans *L’Art libre* :

• **« Notre Programme », 1<sup>er</sup> janvier 1872 - 1<sup>er</sup> décembre 1872, texte publié systématiquement sur la première page de *L’Art libre* à partir du n°2, 1<sup>er</sup> janvier 1872.**

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd’hui, comme ils l’ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l’art ne peut se soutenir qu’à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu’on ne saurait s’écarter, sans faillir, de l’imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d’œuvre les plus originaux.

*L’Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l’invention et de l’observation humaines.

Elle croit que l’art contemporain sera d’autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d’appui, elle ne connaît d’autre point de départ pour les recherches de l’artiste que celui d’où procède le renouvellement de l’art à toutes les époques, c’est-à-dire l’interprétation libre et individuelle de la nature

• **Léon Dommartin, extraits de la « Profession de foi », 15 décembre 1871, n°1, p. 4-7.**

PROFESSION DE FOI.

Il y a cinq ans, à Bruxelles, quelques jeunes gens se sont réunis et ont formé le noyau de la *Société libre des Beaux-Arts*.

On ressentait l’impérieux besoin de suivre les tendances nouvelles et de rompre une bonne fois avec tous les préjugés dont on avait trop longtemps subi la tyrannie. L’heure des vaines récriminations n’était plus : les symptômes d’un art nouveau devenaient par trop marqués : il fallait agir.

Cet art se montrait avec tous les caractères de la liberté ; l’idée dominante, ici comme dans toutes les réformes modernes, était celle d’affranchissement.

Aussi, le simple fait de la création d’un cercle libre devait avoir de grandes conséquences. Ce fait n’avait l’air de rien ; il se présentait entouré des circonstances les plus modestes ; il paraissait rentrer

dans la catégorie des tentatives banales qui se produisent tous les jours sans que le monde s’en doute, et ne sortent jamais de l’ombre où elles sont nées.

En réalité, cette tentative avait une importance énorme, parce qu’elle était une revendication de droits faite en temps opportun.

Que cinq ou six personnes s’assemblent, un soir, dans un local quelconque, c’est là une chose absolument insignifiante par elle-même, à laquelle il est impossible d’assigner aucune portée.

Que ces personnes s’assemblent au nom de la liberté artistique, alors c’est bien différent.

Elles-mêmes ne savent pas trop ce qui résultera de cette association et n’apprécient guère son importance ; elles ne se disent pas que l’idée qui les réunit est appelée à faire son chemin nécessairement, en vertu des grandes lois qui régissent l’humanité.

Elles ont la conscience et la foi, – sans plus.

Cela suffit, et la Société libre est fondée.

Aujourd’hui, la Société affirme son principe dans un journal : l’*Art libre*.

Demain, le principe triomphera partout.

C’est la loi.

Il ne s’agit donc point pour nous ni de chercher un succès, ni de prêcher un évangile au nom d’une coterie, ni même de faire une propagande quelconque. Il s’agit simplement de constater ceci :

Nous représentons l’art nouveau, avec sa liberté absolue d’allures et de tendances, avec ses caractères de modernité.

Nos idées sont de celles qui triomphent fatalement et qui s’imposent tôt ou tard, malgré les réactions coalisées.

Ce que nous voulons, c’est hâter l’heure de la victoire, formuler les principes de l’art moderne, affirmer hautement et franchement, lutter avec énergie contre tout ce qui arrête, détourne ou ralentit.

Ceci, dira-t-on, implique l’intolérance.

Parfaitement.

Ce n’est point ici le lieu de revenir sur l’éternelle discussion sociale de l’instruction obligatoire, ce soi-disant attentat à la liberté. Nous savons, hélas ! que l’homme n’accepte pas la liberté sans y être contraint ; en effet, la première condition pour connaître et apprécier cette liberté, c’est la conscience de soi-même, qui ne s’acquiert que par l’instruction : c’est là le fameux cercle vicieux dont nous ne sortirons que grâce à un acte d’autorité.

Il en est de même pour l’art : il faut faire éclore de force l’indépendance artistique, comme on obtient certains végétaux à l’aide de cultures spéciales, – sous peine de se traîner indéfiniment dans des ornières misérables.

Nous voulons l’art libre. C’est pourquoi nous combattons à outrance ceux qui le veulent esclave.

Si c’est là de l’intolérance, soit !

Nous pouvons mourir demain, ou faiblir à la tâche ; notre association peut se dissoudre, notre journal s’en aller, après une existence des plus éphémères, dans les limbes spéciaux destinés aux feuilles qui tombent, feuilles de laurier ou feuilles de chou.

Qu’importe. L’idée restera ; d’autres la reprendront et la mène-

ront où nous aurons été incapables de la mener nous-mêmes.

Quoi qu’il arrive, nous pourrons toujours revendiquer l’honneur d’avoir arboré les premiers, en ce pays, le drapeau de la liberté artistique.

On a répété souvent : « les Dieux s’en vont ! ». Je trouve qu’ils ne sont pas assez partis. L’art de ce temps-ci doit avoir pour mission de chasser ce qu’il en reste, et de revenir à l’homme et à la nature – à la grande nature, que nous avons appris à connaître bien mieux que nos devanciers, et qui nous apparaît aujourd’hui dans toute sa plénitude.

Faire amoureusement et honnêtement ce qu’on voit, – telle est la devise de la peinture moderne. Je n’entrerais point, à ce propos, dans la dispute fastidieuse de l’idéal du réel, prétexte de rabâchages infinis : on a suffisamment reconnu le vide de cette querelle qui portait plutôt sur des mots que sur des idées. Il n’y a plus guère maintenant que M. Prudhomme qui soit capable de reprendre sérieusement ce thème démodé, et d’exécuter là dessus quelques variations bien senties en reprochant aux « réalistes » de manquer de poésie.

Pour nous, nous savons que la poésie est répandue à profusion sur toutes choses qu’elle y est contenue comme l’étincelle dans la pierre, et qu’il appartient à l’artiste de faire sortir cette étincelle magique par la contemplation assidue de ce qui tombe sous le sens. Si le talent y est, l’étincelle sortira nécessairement (...)

(...)

Ce sont les peintres qui ont créé la Société libre, c’est à la peinture que nous devons l’initiative de notre publication : c’est pourquoi la place principale lui revient ici ; mais non une place exclusive : le mouvement artistique dans toutes ses manifestations, tel est le domaine de l’*Art libre*.

(...)

Je finis.

Le grand poète Henri Heine s’écriait, dans l’*Intermezzo* : « Il s’agit d’enterrer les vieilles et méchantes chansons, les lourds et tristes rêves. Allez me chercher un grand cercueil. J’y mettrai bien des choses !... »

Ah ! que de choses nous aurons à mettre, frères, dans le cercueil où il s’agira d’enterrer nos vieilleries, à nous ! Combien il faudra de géants plus forts que le saint Christophe du dôme de Cologne pour porter le cercueil jusqu’à la mer, et l’y précipiter de façon à ce qu’il y reste à jamais !

LÉON DOMMARTIN.

• **Léon Dommartin, extraits de « Aux artistes », 1<sup>er</sup> janvier 1872, n°2, p. 17-19.**

AUX ARTISTES.

Le système adopté par le gouvernement belge pour l’organisation des expositions artistiques va fonctionner encore une fois, – ou plutôt deux fois : à Bruxelles et à Vienne. Le Salon triennal de Bruxelles s’ouvre dans quelques mois ; l’exposition universelle de Vienne suivra de près.

Nous allons donc retomber dans l’éternelle routine de la fameuse commission, composée des mêmes personnages, qui se meuvent depuis la création comme les automates de maître Coppélius, et semblent avoir été empaillés exprès.

Cette administration se maintient malgré tout, elle s’obstine dans l’application de mesures réglementaires dont on réclame énergiquement la révision complète.

Assez de plaintes se sont élevées à ce sujet. Seulement, elles avaient un caractère peu collectif et se traduisaient le plus souvent par de vaines récriminations. Je crois interpréter le sentiment de tous les artistes belges en formulant ces plaintes légitimes dans ce journal, l’organe de la Société libre des Beaux-Arts.

(...)

Puisqu’il est convenu qu’en Belgique l’Art et les artistes doivent se trouver sous la tutelle de l’État, puisque nous ne pouvons faire nos affaires par la seule force de l’initiative individuelle, des associations, des groupements volontaires, – tâchons du moins d’enlever à cette influence nécessaire ce qu’elle a d’odieux, d’injuste, d’inintelligent et de routinier.

Nous faisons appel à tous les artistes belges, sans distinction d’opinions. Nous les conjurons de se joindre à nous, afin d’obtenir la révision d’un système vicieux, préjudiciable aux intérêts, contraire à tout développement, attentatoire à la liberté.

(...)

Nous réclamons la liberté absolue pour toute espèce de manifestations artistiques dans les expositions. Le système des exclusions est impraticable ; l’expérience a suffisamment démontré l’impossibilité de limiter le choix. D’autre part, les expositions étant organisées avec les deniers du peuple, nul ne peut en être exclu.

La combinaison actuelle des commissions et des jurys doit être modifiée radicalement : qu’il y ait une commission unique, avec pleins pouvoirs, composée d’hommes représentant les différentes tendances de l’art ; que l’État se charge de l’exécution exacte des dispositions prises, – voilà ce que nous demandons. Ce n’est pas compliqué.

LÉON DOMMARTIN.



• **Louis Dubois [Hout], extraits de « Le Peintre d’histoire. Étude d’après nature », 1<sup>er</sup> février 1872, n°4, p. 49-51.**

(…)

J’ai vu deux peintres d’histoire, invités à une noce, s’en aller ensemble, au moment de se mettre à table. Ils gagnèrent mystérieusement le fond du jardin ; on les suivit ; on les vit tirer de leurs poches les insignes de tous leurs ordres et se les ajuster en se félicitant mutuellement. Cette fièvre de décorations passe de l’état aigu à l’état chronique. Alors commence la période de rapacité. C’est alors que les études diplomatiques deviennent utiles. Des ligues se forment entre les peintres d’histoire, selon la formule : l’union fait la force. Ils se fourrent dans les académies, dans les écoles, dans les commissions ; plus rien ne leur échappe ; les musées, les églises et les hôtels de villes sont remplis de leurs œuvres et il est difficile de faire un pas sans mettre le pied sur l’un ou l’autre de leurs produits. Malheur aux confrères ! Le peintre d’histoire a la main haute. Cette ligue de la nullité et de l’ignorance contre le savoir et l’indépendance devient formidable. Le siège de cette puissance est introuvable, inaccessible, et on la subit fatalement.

C’est contre cette puissance occulte que je m’élève aujourd’hui ; les abus qui résultent d’un tel état de choses sont trop criants ; la situa-tion faite aux beaux-arts, dans notre pays, est trop intolérable pour que les indépendants n’essaient point d’y porter remède, en protes-tant de toutes leurs forces.

(…)

Quand une œuvre est bonne, le sujet importe peu. Peignez un ha-reng-saur ou un empereur, cela m’est absolument égale. Ce qui me révolte, c’est la protection accordée aux œuvres de cette catégorie qui prend le titre pompeux de peinture d’histoire et qui dissimule sa parfaite inanité sous une forme pédante. Si les auteurs de ces choses-là avaient peint seulement un sujet de nature morte aussi mal que ce qu’ils appellent leurs tableaux d’his-toire, leurs noms seraient restés dans l’obscurité.

(…)

HOUT.

• **Louis Dubois [Hout], extraits de « Le peintre d’histoire. Étude d’après nature (fin) », 1<sup>er</sup> mars 1872, n°6, p. 82-84.**

(…)

Fondée en 1663 par décret de Philippe IV, d’après le vœu de Te-niers, et organisée d’après les règlements des académies de Rome et de Paris (deux capitales qui nous ont été bien funestes), l’académie d’Anvers

fonctionna sans trop de résultats, que je sache, mais est devenue, depuis 1800, la serre chaude où l’on cultive le peintre d’histoire ; c’est là dedans qu’il pousse, croît, ne fleurit jamais, et se reproduit, toujours phénomé-nal ! Quand il est venu à point, en sortant de là, il va machinalement à Paris, d’où il nous rapporte David et ses théories (théories qui sont la négation de l’art flamand comme de l’art en général).

En échange, les Français nous ont pris, – et ils ont bien fait, puisque nous avons été assez aveugles pour nous laisser influencer par leurs classiques, – les bonnes qualités de la peinture flamande et hollandaise, plus les in-terprétations nouvelles de Constable, le peintre anglais ; et s’assimilant ces trois éléments, ils ont créé l’école française moderne !

Pendant ce temps-là, grâce aux académies, nous nous enrayions gra-vement dans l’étude de je ne sais quel art, tout à fait étranger à celui de la peinture.

(…)

La mission d’un professeur de peinture, selon moi, est de mettre un élève à même de rendre sa pensée, en lui en laissant l’interpré-tation libre.

(…)

Dans le système actuel d’enseignement, on développe beaucoup trop l’habileté de la main ; la belle hachure, le beau coup de brosse jouent un trop grand rôle dans l’enseignement moderne ; le profes-seur ferait mieux de persuader à ses élèves qu’on fait de l’art avec la tête et le cœur, la main n’étant qu’un instrument toujours assez habile ; quand une œuvre est bien pensée, elle est toujours bien exécutée. Je ne connais pas d’exemple du contraire.

(…)

À l’époque des confréries de peintres, c’était la beauté du procédé qui faisait accorder les titres de maîtrise ; l’interprétation était libre, et on ne devenait maître que quand on avait fait un beau morceau de peinture. Voilà où je veux en venir : Les anciens savaient leur métier, sachons le nôtre, et employons ce savoir à peindre les choses de notre temps ; c’est le seul moyen d’en-terrer les académies, la peinture officielle, et avec elle, son grand pontife : le peintre d’histoire.

HOUT.

Dans la correspondance de Félicien Rops :

• **Lettre de Félicien Rops à Edmond Lambrichs, s.l., [1870]**<sup>3</sup>

[1<sup>r</sup> : 1]
Mon Cher Lambrichs,
Je viens seulement de recevoir hier – on l’avait expédié à Thozée, la

lettre par laquelle tu me prévenais que j’étais nommé vice-président de notre Société.

Quoique je persiste à croire qu’il eut mieux valu nommer un homme ayant plus de titres que moi, – j’accepte avec plaisir si l’on croit que je puisse être utile à la Société.

À demain donc & à toi

Félicien Rops

• **Lettre de Félicien Rops au secrétaire de la Société libre des Beaux-Arts [Edmond Lambrichs], Bruxelles, 29 mai 1870**<sup>4</sup>

[1<sup>r</sup> : 1]

Monsieur le Secrétaire

Je vous prie d’être mon interprête auprès de MM<sup>rs</sup> les Membres du Bureau Administratif & des Membres Effectifs de la Société Libre des Beaux-Arts ; pour les remercier de l’honneur qu’ils m’ont fait en m’accordant leurs suffrages pour la vice-présidence de la Société.

Je tâcherai de compenser par le plus entier dévouement, & par les efforts que je ne cesserai de faire pour mener à bien notre œuvre commune, les qualités qui me manquent pour remplacer dignement l’homme de cœur & l’artiste<sup>5</sup> éminent que nous avons perdu.

Recevez Monsieur le Secrétaire l’expression de ma parfaite Consi-dération,

Félicien Rops

À Monsieur le Secrétaire
& À MM<sup>rs</sup> les Membres du Bureau Administratif de la Société Libre des Beaux-Arts
À Bruxelles.

Bruxelles 29 mai 1870.

• **Lettre de Félicien Rops à un inconnu, s.l., [20] septembre 1870**<sup>6</sup>

[1<sup>r</sup> : 1]

J’espère qu’à l’heure o[ù] je t’écris Cher Vieux tu as des nouvelles de ta mère ; – dis-moi ce qui en est. – J’ai commencé à dessiner à aquareller & à peindre, enfin à mettre sur leurs jambes mes notes & mes croquis de guerre que je compte exposer en novembre<sup>7</sup> à la Société Libre. Pour donner une plus grande valeur, – « dans l’ordre moral comme dans l’ordre physique » à cette great exhibition, je te somme de dire à tous les êtres que tu rencontreras que j’ai suivi l’armée Française<sup>8</sup> & que j’ai rap-porté de cette tournée en pays perdu les dessins « les plus étonnants. Tu comprends l’effet de cette bourde légère sur les masses, – les moindres

croquis gagneront aux yeux des imbéciles la valeur du document. J’ai été en outre obsédé avant mon départ de demandes de « cor-respondances, j’ai promis « la chair est faible » à M<sup>me</sup> Popp pour le Journal de Bruges à Bardin pour le Phare de Blankenberghe (!) à Siret pour le Journal des Beaux Arts (!!) à Van Camp pour le Précurseur, à Victor Hallaux pour la Chronique etc etc. – Naturellement je n’ai pas [1<sup>v</sup> : 2]

correspondu le moins du monde, inde irae ! et je tiens à me dépêtrailler.
Voici donc l’itinéraire fantastique sur lequel nous serons d’accord, afin de ne pas nous couper :
J’ai été enfermé dans Metz je suis parvenu a en sortir et je suis reve-nu à Sedan en passant par Gravelotte Étain Longuyon & Montmédy – Nous avons visité Sedan ensemble – tout cela m’a empêché de faire mes correspondances mais cela m’a permis de rapporter des croquis tout simplement splendides.
– Je compte pousser jusque Blankenberghe par Bruxelles le Mer-credi 28 septembre ou le Jeudi 29. – Si cela te va nous pourrions nous retrouver à Namur.

Je ne reste qu’un jour à Blankenberghe. Dans tous les cas écris moi quelques jours à l’avance.
À bientôt, n’oublie pas notre série de mensonges joyeux, et com-mence par en essayer l’effet – in anima vili – sur Emile Leclercq bon littérateur belge et excellent peintre – pour foutre par la fenêtre.
Je t’embrasse, je vais faire un croquis pour M<sup>me</sup> Popp – tu épouses une des demoiselles Popp, tu reprends le journal de Bruges, – tu habites à deux pas de la côte un de ces hotels merveilleux

[1<sup>v</sup> : 3]

qui se louent 600 frs à Bruges Nous bâtissons un chalet à nous deux sur la dune & nous nous fichons des imbéciles qui ne voient pas juste dans les paysages.
J’oubliais ! Nous avons un petit cutter & par les jolis soleils de sep-tembre nous allons pêcher la sardine, – à l’occident !

À toi

Fély

< fig. 1 >

Ici tout le monde t’embrasse comme une pâtène. – Une heure après t’avoir quitté j’ai rencontré Pochet saoul jusqu’au bout de sa canne ! cela avait été proprement & vitement exécuté ce tour de gobelet.

/ Au moment o[ù] j’allais cacheter ma lettre arrive une lettre que je crois être de M<sup>me</sup> Dommartin – je te l’expédie – mets l’autre lettre à la poste à Spa.
Envoie moi ton adresse exacte à Spa. /





## ..... Liste des œuvres exposées



Félix Rops (1833-1898), *Le Retour du chasseur*, c.1888, huile sur toile, 33 x 48 cm. Coll. PBdM

Édouard Agneessens (1842-1885), *L'Atelier de l'artiste*, s.d. huile sur panneau, 47 x 55 cm. Coll. privée, courtesy Bounameaux Art expertise

Louis Artan (1837-1890), *Atelier d'artiste*, s.d., huile sur toile, 52 x 70 cm. Coll. Ronny et Jessy Van de Velde, Antwerpen

Louis Artan (1837-1890), *Le Retour de la pêche*, 1869, huile sur toile, 49 x 99 cm. Coll. royale, inv. 0440TA

Louis Artan (1837-1890), *Marine*, ca.1887, huile sur toile, 25 x 53,5 cm. Coll. APBdM

Louis Artan (1837-1890) et Félicien Rops (1833-1898), *Dunes à la mer du Nord*, s.d., huile sur toile, 22 x 49 cm. Coll. DBdM

Louis Artan (1837-1890) et Félicien Rops (1833-1898), *Ulenpiegel et le chien blessé*, illustration pour *La Légende et les aventures d'Ulenpiegel et de Lamme Goedzak* de Charles De Coster, s.d., eau-forte et pointe sèche, 20 x 13,4 cm. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au musée Rops, inv. PER E 471.2.CF

Alphonse Asselbergs (1839-1916), *Sous-bois*, s.d., huile sur toile, 67 x 53 cm. Coll. APBdM

Alphonse Asselbergs (1839-1916), *Un coin de Houffalize. Effet de neige*, s.d., huile sur toile, 68 x 99 cm. Musées de Verviers, inv. PIR-1943-334

Théodore Baron (1840-1899), *Campine*, s.d., huile sur toile, 40,5 x 60 cm. BAL - Liège, Musée des Beaux-Arts, donation D. Jaumain-A. Jobart, 1974, inv. BA. WAL.05b.1978.87 (AW 2109)

Théodore Baron (1840-1899), *Marine [Ciel tourmenté]*, s.d., huile sur toile, 60 x 100,5 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. BA 1

Marie Collart (1842-1911), *Paysage [Verger]*, s.d. huile sur toile, 41,5 x 32,5 cm. Bruxelles, coll. Lemonnier, Musée d'Ixelles, inv. C.L. 48

Joseph Coosemans (1828-1904), *Sous-bois*, 1867, huile sur toile, 43,7 x 29,5 cm. Brugge, Groeninge Museum, inv. 0000.GRO0368.I

Camille Corot (1796-1875), *Lisière de forêt au crépuscule*, ca.1865, huile sur toile, 24 x 34,5 cm. BAL - Musée des Beaux-Arts de Liège, inv. BA.AMC.05b.1900.000722 (AM 253/13)

Gustave Courbet (1819-1877), *Marine - temps d'orage*, 1906., huile sur toile, 30 x 45 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles, don Fritz Toussaint, inv. FT 27

Gustave Courbet (1819-1877), *Un enterrement à Ornans*, 1849, fusain sur papier, 37 x 95 cm. Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D3980

Louis Crépin (1828-1887), *Panorama du bas d'Ixelles*, s.d., huile sur papier marouflé sur carton, 23 x 36 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. CR 1

Charles-François Daubigny (1817-1878), *Marécage, temps de pluie*, ca.1850, huile sur toile, 38,5 x 67 cm. BAL - Musée des Beaux-Arts de Liège, inv. BA.AMC.050.1887.21253 (AM 229/16)

Charles-François Daubigny (1817-1878), *Vue de Villerville*, 1864, huile sur toile, 50 x 81 cm. BAL - Musée des Beaux-Arts de Liège, inv. BA.AMC.05b.1887.000725 (AM 142/17)

Charles Degroux (1825-1870), *La Récolte perdue*, 1870, huile sur toile, 59 x 72 cm. Tournai, Musée des Beaux-Arts, legs Van Custem, 1904

Louis Dubois (1830-1880), *Étang aux cigognes*, s.d., huile sur toile, 87 x 173 cm. Musées de Verviers, inv. PIR-1943-402

Louis Dubois (1830-1880), *Le Peintre et son modèle*, s.d., huile sur toile, 85 x 62 cm. Coll. privée, courtesy Bounameaux Art expertise

Louis Dubois (1830-1880) et Félicien Rops (1833-1898), *La Bûcheronne*, ca.1872, crayon Conté et fusain sur papier, 25,5 x 17,5 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. RO-DU 1

Louis Dubois (1830-1880) et Félicien Rops (1833-1898), *La Bûcheronne*, 1875, eau-forte, 29 x 19,2 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. RO-DU 2

Jules Dupré (1811-1889), *Autoportrait de l'artiste*, 1875, huile sur toile, 45,5 x 38,5 cm. L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, inv. 2010.O.159

Théodore Fourmois (1814-1871), *Le Ravin rocheux*, s.d., huile sur papier marouflé sur panneau, 23,7 x 42 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. FO 1

Adrien-Joseph Heymans (1839-1921), *Paysage campinois*, s.d., huile sur toile, 24 x 35 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. HE 1

Édouard Huberti (1818-1880), *Grands arbres près d'un sentier*, s.d., huile et fusain sur papier, 37,1 x 24,8 cm. Coll. M. et MF. Mineur, inv. HU 1

Paul Lauters (1806-1875), *La Hulpe*, s.d., aquarelle et gouache sur papier, 14,4 x 21,7 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. LA 1

Constantin Meunier (1831-1905), *Vache et son petit*, s.d. bronze, 24 x 35 x 18 cm. Coll. APBdM

Félicien Rops (1833-1898), *La Buveuse d'absinthe*, s.d., héliogravure, 33,3 x 22,2 cm. Namur, Musée Félicien Rops - Province de Namur, inv. G35

Félicien Rops (1833-1898), *Cours d'eau enneigé*, s.d., huile sur toile, 27 x 39,7 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. RO 1

Félicien Rops (1833-1898), *La Chronique*, 1872, huile sur papier marouflé sur toile, 99,5 x 58 cm. Namur, Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. P75

Félicien Rops (1833-1898), *Le Trou Moniat*, s.d., huile sur toile, 30 x 43 cm. Coll. privée

Félicien Rops (1833-1898), *Le Retour du chasseur*, c.1888, huile sur toile, 33 x 48 cm. Coll. PBdM

Félicien Rops (1833-1898), *Menu du dîner de la Chronique*, 1869, eau-forte, 6,8 x 10, 2 cm. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au

musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. PER E 541.1.CF

Félicien Rops (1833-1898), *Un enterrement au pays wallon*, études, c.1863, crayon noir et encre noire sur papier, 54,5 x 73,5 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.IV. 603 plano rés.

Félicien Rops (1833-1898), *Un enterrement au pays wallon*, 1863, lithographie, 35 x 65 cm. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. PER E 169.1.CF

Félicien Rops (1833-1898), *Les Monstres* ou *La Genèse*, s.d., héliogravure retouchée au vernis mou, 11,3 x 18,8 cm. Coll. musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. PER E 789.1.

Félicien Rops (1833-1898), *La Hideuse guerre. Sedan 1870*, 1870, encre de Chine à la plume et au pinceau sur papier vergé, 15,5 x 23,5 cm. Coll. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. CFR 45

Félicien Rops, *Un campement au Bois Mazarin*, 1870, crayon gras sur papier avec estompe et grattoir, 30 x 43 cm. Coll. Conseil régional wallon (Parlemont wallon), en dépôt au Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. CRW/16

Eugène Smits (1826-1912), *Le Vieux Mur*, s.d., huile sur panneau, 21 x 29,5 cm. Bruxelles , coll. Lemonnier, Musée d'Ixelles, inv. C.L. 6o2

Léopold Speekaert (1834-1915), *Le Canal de Willebroeck*, syphon des trois trous, s.d., huile sur toile , 26 x 54 cm. Bruxelles, Commune de Saint-Gilles

Léopold Speekaert (1834-1915), *Ferme et champs*, s.d., huile sur toile , 19 x 27 cm. Bruxelles, Commune de Saint-Gilles

Théodore Tscharner (1826-1906), *Après l'hiver sur les bords de la Meuse*, 1900, huile sur toile, 34 x 56 cm. Dinant, coll. Ville de Dinant, inv. 29

Théodore Tscharner, *Après l'hiver [Bords de la Meuse]*, ca 1873, eau-forte, 21,8 x 15,6 cm. Namur, Musée Félicien Rops - Province de Namur, inv. SIA/51

Henri Van der Hecht (1841-1901), *Paysage aux coquelicots*, s.d., huile sur toile, 53,5 x 73 cm. Coll. APBdM

Camille Van Camp (1834-1891), *Paysage désert avec ruines*, s.d., huile sur toile, 27 x 60 cm. Coll. privée

Camille Van Camp (1834-1891), *Paysage hivernal*, s.d., huile sur toile, 100 x 154 cm. Coll. privée, courtesy Bounameaux Art expertise

Isidore Verheyden (1846-1905), *Le Berger*, s.d., huile sur toile, 43 x 71 cm. Coll. M. et M.-F. Mineur, inv. VE 2

Isidore Verheyden (1846-1905), *Le Peintre en plein air*, s.d., huile sur toile, 22 x 30 cm. Coll. privée, courtesy Bounameaux Art expertise

Alfred Verwée (1838-1895), *Leverkruid [Aigremoine]*, s.d., huile sur toile, 57,7 x 70,2 cm. Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1961-AF

Alfred Verwée (1838-1895), *Paysage côtier avec nuages*, s.d., huile sur toile marouflée sur panneau, 14 x 31 cm. Coll. M. et MF. Mineur, inv. VE 1

James Abbott McNeill Whistler (1834-1904), *Amsterdam, le port*, ca.1890, crayon sur papier, 8 x 11 cm. Musée franco-américain du Château de Blérancourt, inv. CFA B 84 9

James Abbott McNeill Whistler (1834-1904), *Bord de mer*, ca.1864, aquarelle et pastel sur papier, 25 x 37,5 cm. Paris, musée d'Orsay, legs de Robert Le Masle, 1974, inv. RF35897

James Abbott McNeill Whistler (1834-1904), *Pont de Putney*, 1879, gravure, 13,2 x 20,7 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.89552 folio

#### Documents

Photographie, *Portrait du groupe par Lambrichs*, tirage noir et blanc avec étiquettes collées. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 14 447

*Manifeste de la Société libre des Beaux-Arts*, s.d, manuscrit à l'encre noire sur papier vergé dim ?. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 112.200/1

*Liste des membres composant le comité des 13, bureau compris*, date ? manuscrit à l'encre noire sur papier vergé, dim ? Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 112.200/2

*Liste des membres*, 1<sup>ère</sup> année. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 112.200/3

*Liste des membres protecteurs et effectifs admis*. date ? manuscrit à l'encre noire sur papier, dim ? Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, inv. 112.200/4

*Lettre circulaire de la Société libre des Beaux-Arts*, Bruxelles, 15/03/1876. Musée Felicien Rops, Province de Namur, inv. doc.11

Félicien Rops (1833-1898), *Croquis militaires*, s.d., encre et crayon sur papier, 31 x 40 cm. Coll. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. LEpr 4

## Orientation bibliographique

#### 1. Ouvrages

De Bodt (Saskia), *Bruxelles colonie d'artistes : peintres hollandais 1850-1890*, Bruxelles / Gand, Crédit Communal de Belgique / Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995.

De Vilder (Herman), Wynants (Maurits), *L'École de Tervueren, Bruxelles*, asbl. Les amis de l'École de Tervueren, 2000.

Dewilde (Jan), Duvosquel (Jean-Marie), *Charles Degroux et le réalisme en Belgique*, Bruxelles, Crédit communal (Monographies de l'art moderne), 1995.

Dommartin (Léon), *Notes d'un vagabond*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1887.

Jérôme-Schotsmans (Micheline), *Constantin Meunier, sa vie, son œuvre*, Waterloo, Belgian Art Research Institute, 2012.

Leclerq (Émile), *Charles De Groux*, Bruxelles, Imprimerie Parent & fils, 1871.

Le Men (Ségolène), *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

Lemonnier (Camille), *Salon de Bruxelles. 1866*, Bruxelles, Vanderauwera, 1866.

Id., *G. Courbet et son œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1868.

Id., *Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830-1887 : peinture, sculpture, gravure et architecture*, Bruxelles, P. Weisenbruch, 1887.

Id., *L'école belge de peinture*, 1830-1905, Bruxelles, G Van Oest & cie, 1906.

Id., *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, Paris, Floury, 1908.

Id., *Sedan, ou, Les Charniers*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 2002.

Loir (Christophe), *L'émergence des Beaux-Arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2004.

Maréchal (Dominique), Huys (Jean-Philippe), *Gustave Courbet et la Belgique. Réalisme de l'art vivant à l'art libre*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Milan, Silvana Editoriale (Cahiers des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), 2013.

Mayaud (Jean-Luc), *Courbet, L'Enterrement à Ornans, Un Tombeau pour la République*, Paris, La Boutique de l'Histoire Editions, 1999.

Méneux (Catherine), *La Magie de l'encre. Félicien Rops et la Société internationale des aquafortistes (1869-1877)*, Anvers, Pandora, 2000.

Roberts-Jones (Philippe), *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti, 1969.

Id., *Bruxelles fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

Roelandts (Oscar), *Étude sur la Société libre des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, Palais des Académies, 1935.

Rops (Félicien), *Mémoires pour nuire à l'histoire artistique de mon temps & autres feuilles volantes. Choix de textes, notes et lectures d'Hélène Védrine*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998.

Speth-Holterhoff (Simone), *Camille Van Camp, 1834-1891, Bruxelles*, La Renaissance du Livre, 1952.

#### 2. Catalogues

Vanzype (Gustave), *Exposition rétrospective des maîtres de la Société libre des Beaux-Arts, Bruxelles*, Palais des Beaux-Arts, 12 novembre – 4 décembre 1932.

*Réalisme et Liberté. Les maîtres de la « Société Libre des Beaux-Arts » de Bruxelles*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 18 octobre 1968 – 12 janvier 1969.

*150 ans d'art belge dans les collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 26 septembre 1980 – 4 janvier 1981.

Hoozee (Robert), *Het Landschap in de Belgische Kunst 1830-1914*, Gand, Museum voor Schone Kunsten, 4 octobre – 14 décembre 1980.

*Art et société en Belgique, 1848-1914*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 11 octobre – 23 novembre 1980.

*Félicien Rops*, vente publique, catalogue rédigé par Pascal de Sadeleer, Bruxelles, Galerie Simonson, 26 septembre 1987.

#### 3. Articles de presse

Anon., « Exposition triennale de Bruxelles », in *La Chronique*, 26.06.1869, p. 2.

Anon., « Exposition des œuvres de Courbet au foyer de la gaité », in *L'Art moderne*, n°18, 03.07.1881, p. 139, coll. 2.

Anon., « Cinquante ans de liberté en Belgique. Histoire de la peinture. Troisième article », in *L'Art moderne*, n°10, 05.03.1882, pp. 73-76.

Anon., « Exposition d'Anvers. Réunion des artistes bruxellois », in *L'Art moderne*, n°12, 22.03.1885, pp. 89-90.

Anon. [Adolphe Siret], « Le Salon de Bruxelles. Cinquième article », in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, n°20, 31.10.1872, pp. 159-162.

Anon. [Adolphe Siret], « Chronique générale », in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, n°14, 31.07.1874, pp. 112-113.

Artan (Louis), « Correspondance de Belgique », in *L'Art universel*, n°6, 01.05.1873, p. 55.

Calmels (Fortuné), « Une lettre de Félicien Rops », in *L'Art libre*, n°9,





Louis Dubois (1830-1880), *Le Peintre et son modèle, s.d.*, huile sur toile, 85 x 62 cm. Coll. privée, courtesy Bounameaux Art expertise

15.04.1872, pp. 134-137.

Dommartin (Léon), « Profession de foi », in *L'Art libre*, n°1, 15.12.1871, pp. 1-3.

Id., « Aux Artistes », in *L'Art Libre*, n°2, 01.01.1872, pp. 17-19.

H. (H.) [Henri Hymans], « Bruxelles », in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, n°2, 31.01.1869, pp. 9-11.

Id., « Correspondance particulière. Bruxelles », in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, n°12, 30.06.1869, pp. 90-91.

Hoepfer (J.), « Les artistes belges à l'exposition de Vienne », in *L'Art universel*, n°4, 01.04.1873, pp. 30-32.

Hout [Louis Dubois], « Le peintre d'histoire. Étude d'après nature », in *L'Art libre*, n°4, 01.02.1872, pp. 49-51.

Id., « Du portrait (fin) », in *L'Art libre*, n°17, 15.08.1872, pp. 262-264.

Joly (Victor), « Courbet, les casseurs de pierres », in *Le Sancho*, Bruxelles, 24.08.1851, p. 3.

Leclercq (Émile), « Faits artistiques », in *L'Art libre*, n°9, 15.04.1872, pp. 129-130.

Id., « Le Salon. Réflexions et menus-propos. », in *L'Art libre*, n°20, 15.10.1872, pp. 305-312.

Lemonnier (Camille), « Exposition du Cercle », in *L'Art libre*, Bruxelles, n°12, 01.06.1872, pp. 177-186.

Id., « Pour servir de préface au Salon de 1872 », in *L'Art libre*, n°16, 01.08.1872, pp. 241-244.

Id., « Le Salon », in *L'Art libre*, n°18, 01.09.1872, pp. 274-288.

Id., « Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Exposition d'œuvres d'art. », in *L'Art universel*, n°20, 01.12.1873, pp. 168-169.

Id., « A messieurs les artistes », in *L'Art universel*, n°10, 01.07.1875, pp. 90-91.

Liesse (Henri), « En avant ! », in *L'Art libre*, n°1, 15.12.1871, p. 16.

Id., « Post Scriptum », in *L'Art libre*, n°2, 01.01.1872, p. 32.

Id., « Exhumations artistiques : De l'héroïsme de la vie moderne », in *L'Art libre*, n°3, 15.01.1872, pp. 41-42.

Id., « Exhumations artistiques : Du chic et du poncif », in *L'Art libre*, n°3, 01.03.1872, p. 89.

Id., « La Buveuse d'absinthe. A Félicien Rops », in *L'Art libre*, n°6, 01.03.1872, p. 89.

Id., « A propos de l'exposition de tableaux modernes de l'hôtel d'Assche », in *L'Art libre*, n°7, 15.03.1872, pp. 101-102.

Id., « Le Salon de 1872 », in *L'Art libre*, n°18, 01.09.1872, p. 273, coll. 2.

[Picard (Edmond)], « L'Art jeune », in *L'Art moderne*, n°6, 10 février 1884, pp. 41-43.

Rousseau (J.), « L'exposition de l'Hôtel d'Assche », in *L'Art libre*, n°8, 01.04.1872, pp. 113-116.

Siret (Ad.), « Le Salon de Bruxelles (deuxième article) », in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, n°17, 15.09.1875, pp. 137-141.

Sturr (Karl) [Ernest Parent], s.t., in *La Chronique*, n°1, 16.12.1868, n.p.

Id., « Chronique des arts », in *La Chronique*, Bruxelles, n°11, 26&27.12.1868, n.p.

Id., « Exposition de la Société libre des Beaux-Arts », in *La Chronique*, n°27, 28.01.1869, p. 2.

Thamner (E.) [Émile Hermant], « Simples réflexions sur l'exposition du Cercle artistique », in *L'Art libre*, n°12, 01.06.1872, pp. 190-192.

Id., « Exposition de peinture à Blankenberge », in *L'Art libre*, n°17, 15.08.1872, pp. 271-272.

Wilhem, « Nos ennemis », in *L'Art libre*, n°3, 15.01.1872, pp. 33-34.

X. (X.), « Salon de Paris (cinquième lettre) », in *L'Art universel*, Bruxelles, n°11, 15.07.1873, p. 97.

#### 4. Fonds d'archives

Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, lettres de et à Félicien Rops.

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, lettres de et à Louis Artan, Charles Hippert, Edmonds Lambrichs, Félicien Rops, Théodore Tschärner, Camille Van Camp.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain, Fonds Société libre des Beaux-Arts, Fonds Van Camp.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Réserve précieuse : notes manuscrites de Louis Artan de Saint-Martin Jr.

Los Angeles, County Museum, collection Michael G. Wilson : Convoctions de la Société libre des Beaux-Arts adressées à Félicien Rops, s.l., 23 avril 1872 / 28 février 1873 / 4 mars 1876, WIL.001.001.

Namur, Musée Félicien Rops : lettres de Félicien Rops.

Thozée, Fondation Félicien Rops : lettres de Félicien Rops.

## Index des noms

Achard, Jean  
 Agneessens, Édouard  
 Archorson  
 Artan, Louis  
 Asselbergs, Alphonse  
 Aupick, Caroline (née Archenbaut-Dufaÿs)  
 Balzac, Honoré de  
 Baron, Théodore  
 Barye, Antoine-Louis  
 Baudelaire, Charles  
 Benoit, Pierre  
 Blanc, Camille  
 Blanc, Charles  
 Bodt, Saskia de  
 Boesboem, Bosboom Johannes ?? peintre et aquarelliste belge, cité dans la Magie de l'encre mais pas dico des peintres belges  
 Bonheur, Rosa  
 Bonvin, François  
 Boudin, F  
 Boulenger, Hippolyte  
 Bouré, Antoine-Félix  
 Bracquemond, Félix  
 Braekeleer, Henri de  
 Breton, Jules-Adolphe  
 Breughel, Pieter  
 Briguiboul, Marcel  
 Brion, Gustave  
 Brouwer, Adriaen  
 Bürger, William: voir Thoré, Étienne-Joseph Théophile  
 Burty, Philippe  
 Calmels, Fortuné  
 Castagnary, Jules  
 Cavelier, Pierre-Jules  
 Chabry, Léonce  
 Chaigneau, Jean-Ferdinand  
 Champfleury, Jules  
 Charlerie, Hippolyte de la  
 Chenavard, Paul-Marc-Joseph  
 Chesneau, Ernest  
 Claus, Émile  
 Clays, Paul  
 Cluysenaar, Alfred  
 Collart, Marie  
 Coosemans, Joseph  
 Constable, John  
 Corot, Jean-Baptiste Camille  
 Courbet, Gustave

Couture, Thomas  
 Crépin, Louis  
 Dansart  
 Dargent  
 Daubigny, Charles-François ou Charles ?  
 Daumier, Honoré  
 David, Jacques-Louis  
 De Coster, Charles  
 Degroux, Charles  
 Degroux, Daniel  
 Delacroix, Eugène  
 Deveau, Jacques ?  
 Diaz de la Peña, Narcisse Virgile  
 Dommartin, Léon  
 Douard, Cécile  
 Dubois, Louis (pseudonyme : Hout)  
 Dujardin, Édouard  
 Dumaurier, G  
 Dupré, Jules  
 Durand-Ruel, Paul  
 Ensor, James  
 Faure  
 Flameng, Léopold  
 Fontaine, Victor  
 Fortoul  
 Fourmois, Théodore  
 Fragonard, Jean-Honoré  
 Fraikin, Charles  
 Fremiet, Emmanuel  
 Fromentin, Eugène  
 Galichon, Émile  
 Gallait, Louis  
 Gautier, Théophile  
 Gérard, François  
 Géricault, Théodore  
 Gérôme, Jean-Léon  
 Girodet, Anne-Louis  
 Goemans, Camille ??  
 Goethals, Jules  
 Goupil, Adolphe  
 Gouzien, Armand  
 Goya, Francesco di  
 Grégorius, Albert  
 Gros, Antoine-Jean  
 Guillaume, Eugène  
 Hals, Frans  
 Hannon, Théodore  
 Harpignies, Henri-Joseph  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

Héricault, Charles d'  
 Hermans, Charles  
 Heymans  
 Hoepper, J.  
 Hout : voir Dubois, Louis  
 Huberti, Édouard  
 Huet, Paul  
 Huysmans, Joris-Karl  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique  
 Israels  
 Jacquemart, Jules  
 Jacque, Charles  
 Jehotte, Louis  
 Jongkind, Johan Barthold  
 Jourdan  
 Jordaens, Jacob  
 Kathelin  
 Khnopff, Fernand  
 Knyff, A. de  
 Lacroix, Paul  
 Lalanne, Maxime Lalame dans liste des membres  
 Lambrichs, Edmond  
 Lamorinière, François  
 Laurent-Richard nom composé ou noms accolés qu'il faut séparer dans index (cfr. note 24 SLM)  
 Leclercq, Émile  
 Legros, Alphonse  
 Lemerre, Alphonse  
 Lemonnier, Camille  
 Leroux, Pierre  
 Leys, Henri  
 Liesse, Henri  
 Manet, Édouard  
 Marcq, Léon (Docteur)  
 Martinet  
 Maus, Octave  
 Maréchal, François  
 Marilhat  
 Maris  
 Maeterlinck, Maurice  
 Mellery, Xavier  
 Mennessier, A.  
 Meissonier, Ernest  
 Meunier, Constantin  
 Meunier, Jean-Baptiste  
 Michiels, Alfred  
 Millet, Jean-François  
 Moerman, André  
 Montigny, J.

Morny, comte de  
 Moulin, Raymonde  
 Navez, François-Joseph  
 Paelinck, Joseph  
 Parent, Ernest (pseudonyme: Karl Sturr)  
 Picard, Edmond  
 Poulet-Malassis, Auguste  
 Portaels, Jean  
 Proudhon, Pierre-Joseph  
 Raeymaekers, Jules  
 Redon, Odilon  
 Rembrandt  
 Ribaut, Théodore  
 Robert, Alexandre  
 Robert-Fleury, Tony  
 Robie  
 Rochussen  
 Rodenbach, Goerges  
 Rousseau, J.  
 Roybet, Ferdinand  
 Rops, Félicien  
 Rosseels, Jacques  
 Rousseau  
 Rubens, Pierre-Paul  
 Sacré, Louis-Joseph  
 Sand, George  
 Schönborn, comtes de  
 Schreyer  
 Silvestre, Théophile  
 Simonis de Barbençon  
 Smits, Eugène  
 Speekaert, Léopold  
 Stevens, Alfred  
 Stevens, Arthur  
 Stevens, Joseph  
 Sturr, Karl: voir Parent, Ernest  
 Sylvestre  
 Taine, Hippolyte  
 Teniers, David  
 Thamner, Émile  
 Thoré, Étienne-Joseph Théophile (pseudonyme: Bürger, William)  
 Trumper  
 Tscharner, Théodore  
 Van Camp, Camille  
 Van der Hecht, Guillaume  
 Van der Hecht, Henri  
 Van der Helst  
 Van der Weyden, Jan  
 Van Eyck, Jan  
 Van Leries, Joseph  
 Van Ostade

Van Rysselberghe, Théo  
 Vansprangh  
 Vanvinkeroy  
 Vigne, Félix de  
 Viollet-le-Duc  
 Verboeckoven  
 Verhaeren, Émile  
 Verheyden, Isidore  
 Vermeer  
 Vernet  
 Verwée, Alfred  
 Verwée, L.  
 Wagner, Richard  
 Wappers, Gustave  
 Watteau, Jean-Antoine  
 Wauters, Émile  
 Wlhem, Johann Henrich  
 Willems, F.  
 Wiselieu  
 Whistler, James Abbott McNeill  
 Zakerkoff



